नवभारत

दिवाळी १९९०

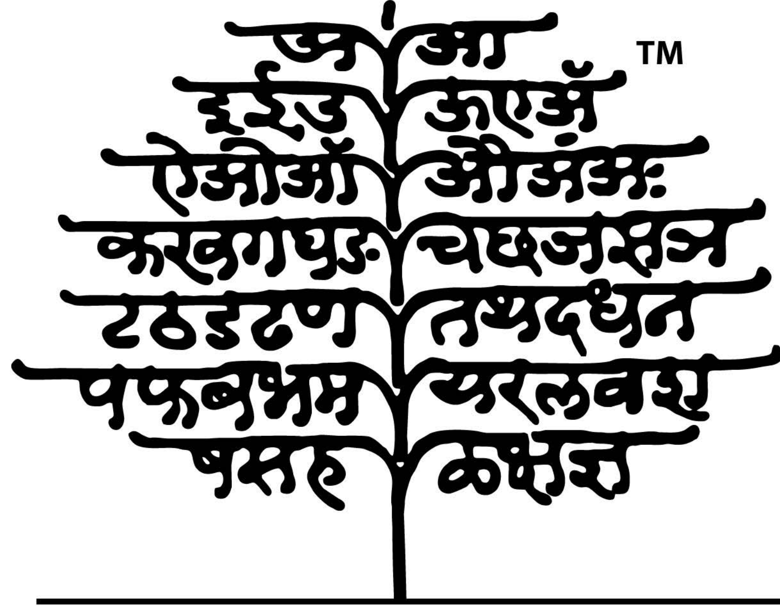


राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



द्वारा प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई

अनुक्रमणिका



मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत



नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)





महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.**

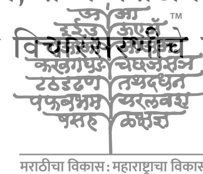
या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

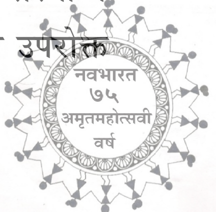
१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.

अनुक्रमणिका





महाराष्ट्र राज्य मराठी विश्वकोश निर्मिती मंडळ

मराठी विश्वकोश

" विज्ञान व तंत्रविद्या " तसेच " समाजशास्त्रे व मानव्य विद्या " या विषयांतील मानवी ज्ञान मराठी भाषेत उपलब्ध करून देण्याचा महाराष्ट्र राज्य मराठी विश्वकोश निर्मिती मंडळाचा अभिनव लक्षणीय उपक्रम :

- ★ प्रत्येकी सुमारे १२००/१६०० पृष्ठांचे एकूण २० खंड.
- ★ संहिता खंड १ ते १७, " परिभाषासग्रह " खंड १८ वा, नकाशा खंड [मानचित्रसंग्रह] १९ वा व सूची खंड २० वा.
- ★ " मराठी विश्वकोश " या सर्वविषयसंग्राहक ज्ञानकोशाचे पहिले १ ते १४ खंड प्रकाशित.
- ★ सुमारे ४५,००० मराठी–इंग्रजी व इंग्रजी–मराठी पारिभाषिक संज्ञांचा " परिभाषासंग्रह " [नमूना] खंड १८ वा सूट वजा जाता रु. १४/– ला उपलब्ध.
- ★ " मराठी विश्वकोश " खंड १५ वा प्रकाशनाच्या मार्गावर.
- ★ उर्वरित खंडांचे संपादन व मुद्रणकार्य चालू.
- ★ प्रत्येक खंडाची किंमत रुपये १००/– असून त्यावर ३० टक्के सूट वजा जाता सर्वच वाचकांना प्रत्येक खंड रु. ७०/– ला.
- ★ महाराष्ट्र शासनाच्या प्रकाशनाचे तसेच पाठ्यपुस्तक मंडळाचे अधिकृत ग्रंथविक्रेते यांना खंडांच्या खरेदीवर ३७ टक्के सूट.

आजवर प्रकाशित १ ते १४ खंड खालील ठिकाणी विक्रीस उपलब्ध :

अ] व्यवस्थापक, महाराष्ट्र राज्य पाठ्यपुस्तक भांडार व वितरण केंद्र–

१) १० उद्योगनगर, स्वामी विवेकानंद पथ, गोरेगाव (प.), मुंबई–४०० ०६२.

२) " बालभारती ", सेनापती बापट मार्ग, पुणे–४११ ००४.

३) औद्योगिक वसाहत, पथ नं. २ व ३, रेल्वेस्टेशनजवळ, औरंगाबाद–४३१ ००१.

४) " बालभारती " रवींद्रनाथ टागोर सायन्स कॉलेज-समोर, महाराजाबाग रोड, नागपूर-४०० ०१२.

ब] साहाय्यक व्यवस्थापक, महाराष्ट्र राज्य पाठ्यपुस्तक उपभांडार व वितरण केंद्र–

५) लातूर औद्योगिक वसाहत, जयशंकर दालमीलसमोर, मयूर पेन्ट्सजवळ, लातूर.

६) श्री. ए. एन. देशमुख यांचे गोदाम, मोर्शी रोड, इरविन चौक, अमरावती.

७) प्लॉट नं. ६, श्री. पांडुरंग वि. का. सह. (विकास) सेवा सोसायटी लि. यांचे गोदाम, शाहू मार्केट यार्ड, कोल्हापूर–४१६ ००५.

८) प्रगती मार्केट, भगीरथ खत कारखान्याशेजारी, सिडकोसमोर, नवीन मुंबई-आग्रा रोड, नाशिक–४२२ ००९.

क] महाराष्ट्र राज्य मराठी विश्वकोश निर्मिती मंडळ–

९) सचिव, महाराष्ट्र राज्य मराठी विश्वकोश निर्मिती मंडळ, एन्सा हटमेंट, " डी " ब्लॉक, आझाद मैदान, मुंबई–४०० ००१. (दूरध्वनी क्र. २६२०६९८/२६२०९९९)

१०) प्रमुख संपादक, मराठी विश्वकोश कार्यालय, वाई, जि. सातारा. पिन–४१२ ८०३.

११) मुख्य माहिती अधिकारी, महाराष्ट्र परिचय केंद्र, श्री. ताकुले यांची इमारत, दादा वैद्य रोड, पणजी–गोवा. पिन–४०३ ००१.

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई संचालित मासिक

नवभारत

दिवाळी विशेषांक, १९९०

वर्ष ४३-४४। अंक ११-१२-१।
ऑगस्ट-सप्टें.-ऑक्टो., १९९०
श्रावण-भाद्रपद-आश्विन-कार्तिक, शके १९१२.
किंमत ३० रुपये. वार्षिक वर्गणी ६० रुपये.
आजीव सदस्य वर्गणी–
व्यक्ती : रु. ५००/– संस्था : रु. ७५०/–

संपादकीय पत्रव्यवहार :
मे. पुं. रेगे,
संपादक, 'नवभारत' मासिक;
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळा मंडळ,
वाई–४१२ ८०३ (जि. सातारा)

व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहार :
श्री. ग. दीक्षित,
व्यवस्थापक, 'नवभारत' मासिक,
द्वारा : दी प्राज्ञ प्रेस, वाई–४१२ ८०३.
(जि. सातारा)

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाने या नियतकालिकासाठी 'स्थायी निधी' निर्माण केला आहे आणि अनुदानही दिले आहे.

अनुक्रमणिका





नवभारत

ऑगस्ट-सप्टें.-ऑक्टो. १९९०

अ नु क्र म

* *

संपादकीय

'नवभारता'चा हा दिवाळी अंक आपल्या हाती देताना आम्हास आनंद होत आहे. आमच्या दिवाळी अंकाच्या नित्याच्या प्रथेनुसार साहित्य, ललित कला, संस्कृती, क्रीडा, विज्ञान अशा विविध क्षेत्रांतील विषयांवरील व्यासंगी आणि नामवंत लेखकांनी लिहिलेले लेख ह्या अंकात आम्ही अंतर्भूत केले आहेत. नवभारताच्या निवडक आणि चोखंदळ वाचकांना ते आवडतील, असा विश्वास वाटतो.

हे वर्ष 'ज्ञानेश्वरी'च्या सप्तशताब्दीचे. त्या निमित्ताने ह्या वर्षी ज्ञानेश्वरांवर आम्ही काही लेख प्रसिद्ध केले आहेत. ह्या अंकात प्रा. गो. म. कुलकर्णी ह्यांनी ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचारांचा घेतलेला परामर्श आम्ही आपणास सादर केला आहे. श्रेष्ठ कथाकार जी. ए. कुलकर्णी ह्यांच्या कथालेखनावर मौलिक आणि महत्त्वपूर्ण असे बरेच लेखन आतापर्यंत झाले आहे. ह्या लेखनात मोलाची भर टाकू शकेल असा डॉ. रमेश धोंगडे ह्यांनी लिहिलेला लेख नवभारतासाठी मिळाला ह्याचा आम्हास आनंद वाटतो. जी. ए. कुलकर्णी ह्यांच्या कथांतील उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपके अशा शैलीविशेषांवर डॉ. धोंगडे ह्यांनी शैलीवैज्ञानिक दृष्टिकोणातून उद्बोधक प्रकाश टाकला आहे. श्रेष्ठ उर्दू लेखिका कुर्रतुल ऐन हैदर ह्यांना ह्या वर्षीचा ज्ञानपीठ पुरस्कार देण्यात आला. 'आग का दरिया' ही त्यांची गाजलेली कादंबरी. त्यांना मिळालेल्या ह्या पुरस्काराच्या निमित्ताने डॉ. चंद्रकांत बांदिवडेकर ह्यांनी त्या कादंबरीवर लिहिलेला समीक्षालेख ह्या लेखिकेच्या व्यक्तित्वाचाही वेध घेत आहे. प्रा. वसंत केशव पाटील ह्यांनी ह्याच कादंबरीचे अनुवादिलेले एक प्रकरण आम्ही आवर्जून प्रसिद्ध केले आहे. आनंदवर्धनाच्या ध्वनिसिद्धान्तामधील आजवर दुर्लक्षित राहिलेले आकृतितत्त्व स्पष्ट करून सांगण्यासाठी प्रा. संभाजी कदम ह्यांनी लिहिलेला लेख त्यांच्या मर्मज्ञतेचा प्रत्यय देणारा आहे.

डॉ. व. त्रि. चिपळोणकर आणि श्री. अ. ना ठाकूर ह्यांनी ह्या अंकातील, विज्ञानाशी संबंधित असे लेख लिहिले आहेत. विश्वोत्पत्तीसंबंधीचे एक वैज्ञानिक विश्लेषण देताना डॉ. चिपळोणकर ह्यांनी भौतिकीतल्या काही नव्या कल्पनांचा परिचय करून दिलेला आहे. वैज्ञानिकांचा जाहिरात उद्योगाशी कसा संबंध येतो आणि जाहिरात उद्योगाला विज्ञानाची मदत कशी होते, ह्याचे उद्बोधक विवेचन श्री. ठाकूर ह्यांनी आपल्या लेखात केले आहे.

मिथ्यकथा, अध्यात्म, संस्कृती ह्या विषयांवरील लेखही ह्या दिवाळी अंकात आहेत. डॉ. गौरी लाड ह्यांनी आपल्या लेखात महाभारतातील काही मिथ्यकथांचा ऐतिहासिक वेध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. आणि तो घेत असताना, रामायणातील, तसेच जैन-बौद्ध धर्मग्रंथांतील कथांशी त्या मिथ्यकथांची तुलनाही अभ्यासू दृष्टिकोणातून केली आहे.

डॉ. अरुणा ढेरे ह्यांनी लिहिलेला 'आदिमाया द्रौपदी' आणि श्री. भाऊ धर्माधिकारी ह्यांचा 'आस्तिक–नास्तिक विचार' हे लेखही उल्लेखनीय आहेत आणि डॉ. अरुणा ढेरे व श्री. भाऊ धर्माधिकारी ह्यांच्या आपणास परिचित असलेल्या वैशिष्ट्यपूर्ण शैलीचा व मांडणीचा प्रत्यय त्यांच्या लेखांतून येतो.

प्रा. मे. पुं. रेगे ह्यांनी इ. स. दहाव्या शतकातील एक लेखक अबू अली अल्–मुहासीन अल्–तानुखी ह्यांनी लिहिलेल्या काही कथा–आख्यायिका अनुवादून, त्यांतून प्रतिबिंबित होणाऱ्या इस्लामी जीवनशैलीच्या काही वळणांचा परिचय करून दिला आहे.

डॉ. अशोक रानडे ह्यांनी ह्या वर्षी नवभारताच्या दिवाळी अंकासाठी दिलेला लेख– 'गमावलेले कान'– काही महत्त्वाच्या बाबींकडे आपले लक्ष वेधून घेत आहे. आपण एका विशिष्ट अर्थाने आपली कर्णशक्ती गमावली असून ह्या वस्तुस्थितीचे दुष्परिणाम विशेषत: भाषा आणि संगीत ह्यांच्या संदर्भात कसे होतात, ह्याचे मार्मिक विश्लेषण, त्यांनी केले आहे.

'वास्तुकलेचा रसास्वाद' ह्या लेखात श्री. विजय दीक्षित यांनी कलेच्या आस्वादासाठी विशिष्ट 'दृष्टी' आवश्यक असते, हे तत्त्व प्रतिपादन करून त्याआधारे आस्वाददृष्टचा वास्तुकलेच्या घटकांची मीमांसा केली आहे. हे मार्मिक विवेचन रसिकांना वास्तुकलेकडे पाहण्याचा विशिष्ट दृष्टिकोण देईल, हे निश्चित.

डॉ. सु. र. देशपांडे यांनी गोम्मटेश्वर ह्या जैनांच्या लौकिक उपास्य देवतेच्या, भारतातील प्रमुख अवशिष्ट मूर्तींचा, शिल्पशास्त्रीय दृष्टिकोणातून आढावा घेतला आहे.

इटालियन प्रबोधनाच्या व लिओनार्दो दा व्हींची ह्या थोर कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या पार्श्वभूमीवर लिओनार्दोच्या 'मोनालिसा' या जगद्विख्यात चित्राचे कलात्मक, सौंदर्यशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय, आधुनिक इ. विविध भूमिकांतून विश्लेषण व रसग्रहण करण्याचा प्रयत्न श्री. एस. डी. इनामदार यांनी आपल्या लेखात कसोशीने केला आहे.

'मराठी चित्रपट व आपली हास्यरसिकता' या लेखात प्रा. रा. ग. जाधव यांनी सध्याच्या तथाकथित 'विनोदी' चित्रपटांतील सवंग, उथळ व हीन अभिरुचीवर हल्ला चढवला आहे. मराठी चित्रपटांतील पूर्वीची अभिजात विनोदपरंपरा नष्ट होत चालल्याची खंत त्यांच्या लेखातून जाणवते. क्रीडातज्ज्ञ श्री. प. म. आलेगावकर यांनी आपल्या लेखातून खेळांच्या समाजातील उपेक्षावृत्तीविषयी काही अनुमाने मांडली आहेत.

नूतन संवत्सर आमच्या वाचकांना, लेखकांना आणि जाहिरातदारांना सुखसमृद्धीचे जावो, ही शुभेच्छा व्यक्त करून थांबतो.

* *

मुखपृष्ठावरील चित्र :

'मोनालिसा' : लिओनार्दो दा व्हींची या इटालियन चित्रकाराचे जगप्रसिद्ध चित्र (१५०१–०४).

मुखपृष्ठ व आतील चित्रपत्रे :

मांडणी– श्री. गो. वि. चांदवडकर, कला संपादक, मराठी विश्वकोश.

ज्ञानेश्वरांचा साहित्यविचार : एक परामर्श

गो. म. कुलकर्णी

" ज्ञानेश्वरांचा साहित्यविचार " असे म्हटले की, सकृद्दर्शनीच तत्त्वदृष्टया काही प्रश्न उभे राहतात; ते म्हणजे : साहित्यातील तत्त्वविचार एकच असतात की अनेक साहित्यशास्त्रे संभवतात ? अनेक साहित्यशास्त्रे असल्यास " अक्षर साहित्य ", " जागतिक कीर्तीचे वाङ्मय " यांसारख्या संज्ञांचा अन्वयार्थ कसा लावावयाचा ?

या प्रश्नांचे साकल्याने उत्तर द्यावयाचे तर असे म्हणता येईल की, साहित्याचे वा कोणत्याही कलावस्तूचे सौंदर्यनिकष अंतिमतः आणि अमूर्त पातळीवर सामान्यतः समानच असतात; परंतु या नियमांची चलनवलने [Coperations] देश–काल–परिस्थिती, सांस्कृतिक पर्यावरण, कलावंताचा प्रकृतिधर्म, आस्वादकांच्या अपेक्षा, मानसिक गरजा, साधनांची उपलब्धी, साहित्य वा कलेविषयीचे त्या त्या काळाचे दृष्टिकोण, साहित्याची वितरणमाध्यमे इत्यादी घटकांवर अवलंबून असतात.[१] म्हणूनच साहित्यविचारात " भारतीय साहित्यशास्त्र ", " पाश्चिमात्य साहित्यशास्त्र " यांसारख्या संज्ञा रूढ झालेल्या आढळतात. ही पार्श्वभूमी लक्षात घेऊनच ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचारांचा परामर्श घेणे इष्ट ठरेल.

तसा तो घेताना किंबहुना त्याहीपूर्वी आणखी एका मुद्द्याचे भान बाळगणे आवश्यक वाटते. ज्ञानेश्वरांचे साहित्यविषयक चिंतन–मनन भारतीय आध्यात्मिक परंपरेशी एकरूप पावलेले आहे. या अध्यात्माचे साहित्याच्या माध्यमातून स्वानुभवप्रतीत उद्घाटन करणे, हा त्यांच्या साहित्याचा प्रकृतिधर्म आहे. त्यांनी ज्ञानेश्वरीत उपयोजिलेला " धर्मकीर्तन " हा शब्दप्रयोग या दृष्टीने लक्षणीय म्हणावा लागेल. " भगवद्गीते "सारख्या प्रस्थानत्रयीत मान्यता पावलेला; विविध भाष्यांचा विषय झालेला ग्रंथ विवेचनासाठी घेऊन त्यांनी आपले " धर्मकीर्तन " विस्तारले आहे. आपल्या आध्यात्मिक आत्मचिंतनाचे प्रतीतिपूर्ण उद्घाटन त्यांनी स्वतंत्रपणे " अमृतानुभव ", " चांगदेवपासष्टी " स्फुट अभंग, पदे इत्यादींतून केलेले आढळते.[२]

या आत्मचिंतनाचा किंवा आत्मसंवादाचा आवाका, मानवी प्रज्ञेची क्षितिजे ओलांडून नेणिवेच्याही पैलतीरापलीकडे झेपावणारा आहे. " तुझिया निढळीं कोटिचंद्र प्रकाशे " सारखे त्यांचे उद्गार हेच दर्शवितात. जाणकारीनेच पण केवलपणे वाङ्मयाच्या क्षेत्रात वावरणाऱ्या आजच्या वाङ्मयप्रेमी व्यक्तीला या आलोकाचा पैस आपल्या आकलनाच्या कक्षेत आणणे बव्हंशी कठीणच जावे. यासाठी भारतीय तत्त्वविचारांच्या व्यूहाची त्याला निदान तोंडओळख तरी असणे अगत्याचे आहे.

ज्ञानेश्वरांनी आपले भाष्य " ग्रंथोपजीवी " व्यक्तींसाठी लिहिलेले आहे. ते " आबालसुबोध " करण्याचे आश्वासनही ज्ञानेश्वरीत दिलेले आहे. एखाद्याला या ग्रंथाच्या आकलनाचा " अंतरंग अधिकार " जरी प्राप्त करून घेता आला नाही, तरी तो यातील " वाक्याचातुर्याने सुखी होईल " असेही ज्ञानेश्वर सांगतात. समकालीनांना व पुढील काळातील वारकरी पंथातील सर्वसामान्य गणल्या गेलेल्या व्यक्तीला वा समूहाला हा ग्रंथ पढिक पांडित्याची कोणतीही कवचकुंडले नसतानाही आत्मसात करता आल्याचे वारकरी पंथाचा इतिहासच सांगतो.

हे सर्व खरे आहे, परंतु या क्षेत्रातील ही सर्व मंडळी आर्त आध्यात्मिक ओढीमुळे, तदनुषंगिक श्रद्धेमुळे यातील आशय भावनिक पातळीवरून आत्मसात करून घेण्यासाठी आसुसलेली होती.[३] त्यामुळे त्यांना हे शक्य झाले.

" एथ जीवें जरी नदाल । तरि हेचि किरु
होआल " १८ (१६६९)

त्या काळातील एकंदर वाङ्मयसंस्कृतीचे स्वरूपही या आकलनाला अनुकूल असेच होते.

अशी आर्त आध्यात्मिक ओढ नसलेल्या आणि केवलपणे आजच्या अर्थाने " ग्रंथोपजीवी " असलेल्या




व्यक्तीला[४] ज्ञानेश्वरीतील वाग्विलास मोहित करील-करतोही. त्याच्या दृष्टीने हा लाभही काही कमी महत्त्वाचा नसतो, किंबहुना हाच लाभ विशेष महत्त्वाचा गणला जातो. आणि आजच्या काळात याच अंगाने ज्ञानेश्वरीचे विशेष कौतुकही झालेले आढळते.* तथापि या ग्रंथाचे या पातळीवरील आकलनही समृद्ध आणि चोखंदळ होण्यासाठी या आकलनाला भारतीय तत्त्व-विचाराच्या अभ्यासाची जोड मिळणे–मिळवून देणे, गरजेचे आहे. त्याखेरीज ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचारासाठी आवश्यक असलेली बैठक सज्ज झाली, असे म्हणता येणार नाही.

आणखी एक असे की, ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यशास्त्रविषयक संकल्पना, त्यांच्या सर्वच ग्रंथांत विशेषत: ज्ञानेश्वरीत वैपुल्याने व प्राचुर्याने विखुरलेल्या आढळत असल्या तरी ज्ञानेश्वरांनी त्यांची मांडणी शास्त्रकाराच्या भूमिकेवरून केलेली नाही. त्यांचे हे प्रकटन उत्स्फूर्त प्रसंगोपात अवतरलेल्या वचनांच्या रूपांत व स्फुट स्वरूपाचे आहे. ज्ञानेश्वरांसारख्या वाग्गेयकाराचे हे प्रचीतीचे बोलणे असल्यामुळे व पुढील काळातील मराठी संतसाहित्याला ते मार्गदर्शक व प्रेरक ठरलेले असल्यामुळे त्यांच्या या प्रसंगोपात काढलेल्या उद्-गारांनाही मराठी साहित्यविचारांत अनन्यसाधारण महत्त्व आहे, यात शंका नाही. तथापि या उद्गारांच्या स्फुट प्रकृतीमुळे त्यांची काटेकोरपणे शास्त्रीय परिभाषेत मांडणी करणे अवघड आहे. ही वस्तुस्थिती विसरून चालणार नाही.

या सर्व उद्गारांचे प्राधान्याने ज्ञानेश्वरीतील एतद्विषयक उद्गारांचे एकत्रीकरण करून त्यांची शास्त्रीय पद्धतीने पाहणी करण्याचा प्रयत्न आजवर काही अभ्यासकांनी केल्याचे आढळते.[५] उपक्रम या दृष्टीने तो स्वागतार्हही म्हणता येईल.

तथापि हे उपक्रम या बाबतीतील अपेक्षांची परिपूर्ती करण्याच्या दृष्टीने अपुरे ठरतात. याचे महत्त्वाचे कारण, ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यनिर्मितीला आणि तदनुषंगिक चिंतनाला जो अध्यात्माचा पाया आहे, त्याला या मंडळींच्या विचारांत बव्हंशी डावलले गेले आहे. यामुळे वाङ्मयनिष्ठ अंगांनी केली गेलेली ज्ञानेश्वर-साहित्यविचाराची या प्रकारची पाहणी, या विचाराला आवश्यक ती संदर्भचौकट पुरविण्यास असमर्थ ठरते.

ही पाहणी किंवा हा उपक्रम विशेष फलदायी न होण्याचे आणखी एक कारण म्हणजे ज्ञानेश्वरांच्या साहित्याचा परामर्श घेताना, मार्गदर्शनासाठी या मंडळींनी विदग्ध संस्कृत साहित्यशास्त्राचा वाजवीहून अधिक प्रमाणात केलेला आश्रय.

विदग्ध संस्कृत साहित्यशास्त्र ज्ञानेश्वरांना अपरिचित नव्हते.[६] या शास्त्रातील "भाव", "रस" इत्यादी संज्ञांचे उपयोजनही ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यात आढळते, पण त्यांचे या विषयीचे सारे अन्वयार्थ नेहमीच संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या पठडीत बसतातच असे नाही. उदाहरणार्थ, ज्ञानेश्वरीत वारंवार येणारी "रस" ही संज्ञा, एका बाजूने ती संस्कृत साहित्यशास्त्राशी निगडित असली तरी ती अधिकतर प्रमाणात कार्यकर होते ती आध्यात्मिक क्षेत्रातील अत्युच्च अनुभूतीच्या संदर्भात.[६अ] तीच स्थिती "भाव" या संज्ञेची. ज्ञानेश्वरीत ही संज्ञा विविध अर्थांनी उपयोजिली गेली आहे. ज्ञानेश्वरीचे मूळ नावच "भावार्थदीपिका" असे आहे. येथील हा "भावार्थ" आणि संस्कृतमधील "भावार्थ" नेहमीच एक नसतात.[७] "श्लेष" या शब्दाचीही तीच स्थिती.[८]

मुख्य म्हणजे संस्कृत साहित्यशास्त्राने पुरस्कृत केलेली काव्यकारणे, काव्यप्रयोजने, काव्यलक्षणे ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचारात गौण ठरतात. विदग्ध संस्कृत साहित्यशास्त्राचा जो अनुबंध आहे, तो प्रामुख्याने "त्रैगुण्योद्भव लोकचरिताशी", त्या त्या काळातील अभिजनांच्या परितोषाशी, शृंगार, वीर, करुण, रौद्र इत्यादी रसांशी येथील काव्यप्रयोजनात सामान्यत: "यशसे, अर्थकृते, व्यवहारविदे" इ. सारख्या प्रयोजनांना प्राधान्य आहे. संतसाहित्याप्रमाणे विदग्ध संस्कृत साहित्यशास्त्रात लेखकाच्या चारित्र्यशुद्धतेवर कटाक्षाने भर नसतो.

ज्ञानेश्वरांच्या लेखनाचा प्रवास बव्हंशी याच्या उलट दिशेने होणारा. "त्रैगुण्योद्भवते" पेक्षा, "निःस्त्रैगुण्यते"ला महत्त्व देणारा. "आपरितोषाद्विदुषां न साधु मन्ये प्रयोगविज्ञानम्" अशी प्रतिज्ञा न

---

* 'ज्ञानेश्वरांचे श्रोतृसंवाद' (१९७५) – डॉ. द. भि. कुलकर्णी, 'ज्ञानेश्वर: काव्य आणि काव्यविचार' (१९७७) – डॉ. व. दि. कुलकर्णी 'अरूपाचे रूप' (१९७८) – ल. ग. जोग इ.





करता, "मराठीचिये नगरी ब्रह्मविद्येचा सुकाळ" कसा होईल याची सातत्याने काळजी वाहणारा. मानवाची संसारदुःखे नष्ट करणे,[९] "दुरितांचे तिमिर" दूर करणे, हे या साहित्याचे प्रमुख उद्दिष्ट आहे. आध्यात्मिक स्वरूपाच्या साहित्यविचारात संसारातील सुखदुःखांचे केवलपणे चित्रण करणे, हा हेतूच नसतो; तर या दुःखाचा सहजपणे निरास करून त्याच्या अतीत होण्याची शुचिष्मंत क्रिया कशी संभवते, हे प्रतीतिगोचर करण्यावर भर असतो.[१०] यामुळे कलेच्या माध्यमातून जाग्या होणाऱ्या ऐंद्रिय संवेदनांना वैचित्र्यपूर्ण जाग आणून हे साहित्य थांबत नाही, तर त्यातून निर्माण होणाऱ्या रजोगुणाचे निर्मूलन होऊन त्याची सात्त्विक गुणात कशी परिणती होईल, यावर ते भर देते. यामुळे जे साहित्य आस्वादकाला सात्त्विक शांती मिळवून देण्यास मदत करते त्यालाच ज्ञानेश्वरांनी विशेष महत्त्व दिले आहे. ज्ञानेश्वरीत "शृंगाराच्या माथा पाय ठेवणाऱ्या" शांतरसाचा जो गौरव केला आहे, तो या दृष्टिकोणातूनच. हे सारे लक्षात घेतल्यास विदग्ध संस्कृत साहित्यशास्त्र आणि ज्ञानेश्वरांचा साहित्यविचार यांचे गोत्र एक कसे नाही हे स्पष्ट व्हावे.$

"ज्ञानेश्वरी"तील शैलीत संस्कृतप्रचुर शब्दांचा खूपच भरणा आहे. "नागर पदबंधाचा" ते वारंवार आणि कौतुकाने उल्लेखही करतात. डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांनी आपल्या "ज्ञानेश्वरीतील विदग्ध रसवृत्ती" या ग्रंथात "नागर म्हणजे शिष्ट, सभ्य, सुसंस्कृत वृत्तीच्या लोकांना आदरणीय वाटणारे, नगरातील सुसंस्कृत वातावरणाला शोभा प्राप्त करून देणारे म्हणजेच विदग्ध. नागर पदबंध म्हणजे विदग्ध पदबंध, विदग्ध विन्यास. ग्राम्य संस्कृतीत रसिकपणाचा आढळ कोठून होणार आहे?" असे म्हटले आहे (पृ. ५९). "सुसंस्कृत वागण्याला नागर म्हणतात" असाही खुलासा ते करतात (पृ. ६०).

डॉ. वाळिंबे यांचे हे म्हणणे सर्वसाधारणपणे मान्य होण्यासारखे आहे. स्वतः ज्ञानेश्वरांनी "नगरांतरी वसिजे। तरी नागरचि होईजे" असे उद्गारही काढलेले आहेत. "गावढा" हा अडाणीपणाचा निदर्शक शब्दही ते काही वेळा वापरतात.[११] यावरून एकंदरीने "नागर" ही संज्ञा सुसंस्कृत शैलीशी, वृत्तीशी संबंधित आहे, असे सकृद्दर्शनी तरी वाटते.

पण याबरोबरच या बाबतीतील आणखीही काही मुद्दे विचारात घेणे जरुरीचे आहे: (१) या ग्रंथाचे मुख्य प्रयोजन "गीते"तील तत्त्वविवेचन ओवीसारख्या देशी छंदातून "आबालसुबोध" करणे हे आहे. आपले म्हणणे "स्त्रीशूद्रादींच्या प्रतिभेत कसे "सामावले" जाईल, हे पाहण्यावर ज्ञानेश्वरांचा कटाक्ष आहे. येथे फक्त प्रतिष्ठित विदग्धांच्या नागर आवडीनिवडींचा, कौतुकाचा प्रश्न नसून सर्वांनाच खुले केले गेलेले हे एक मुक्तीचे महाद्वार आहे. "एथ भलतेन सद्भावे नहावे।" ही धारणा आहे. (२) ज्ञानेश्वरांनी संस्कृत भाषेच्या बरोबरीने मऱ्हाठीबोलीचा व प्राकृत भाषेचाही वारंवार गौरव केलेला आहे. "देशी आणि संस्कृत वाणी। एका भावाच्या सुखासनी शोभती" असे म्हटले आहे (ज्ञानेश्वरी १०; ओवी ४५). किंबहुना या संदर्भातील येथील साऱ्याच ओव्या महत्त्वाच्या आहेत.[१२] "ऐसोनि नागरपणे। बोलु निमे ते बोलणे॥" (७/२०५) येथील "नागर" शब्दाचा अर्थही या दृष्टीने लक्षणीय आहे.

तात्पर्य, "नागर पदबंध"चा अर्थ केवलपणे नेहमीच्या सांप्रदायिक "विदग्धते"शी अन्वित करणे युक्त ठरत नाही. ज्ञानेश्वरांच्या वृत्ति-प्रवृत्तींचे, त्यांच्या ग्रंथलेखनप्रयोजनाचे एकंदर स्वरूप विचारात घेतल्यास "नागरत्वा"चा संबंध केवलपणे विदग्ध शैलीशी नसून तो मुख्यतः अध्यात्मप्रवण उत्कट मनोवृत्ती असण्यानसण्याशी आहे, असे आढळून येईल. कारण देवदुर्लभ असे विश्वरूपदर्शन समोर ठाकले असतानाही ते नको म्हणणाऱ्या, नेहमीचे चतुर्भुज रूपच धारण कर, असा श्रीकृष्णाजवळ हट्ट धरणाऱ्या अर्जुनाला उद्देशून "गावढा" असा शब्दप्रयोग ज्ञानेश्वरीत केला गेला आहे.[१३] सात्त्विक वृत्तीचा अव्हेर करून राजस वृत्तीतच

$ "ज्ञानेश्वरांचे रहस्य समजावून घेणाराला रससिद्धान्त वा अलंकारप्रकार यांचा उपयोग अगदी नाममात्र आहे. मूळ महाभारतातील कृष्णार्जुनसंवादाचा प्रसंग व त्यात ज्ञानेश्वरांनी नाटयात्मक भूमिकेवरून भरलेला वेगळाच रंग, ज्ञानेश्वरीतील उपमा-दृष्टान्ताच्या महास्रोताने कृष्णार्जुनसंवादाला आलेला वक्तृत्वाचा ढंग, वेदान्तालाही आलेली रमणीयता, या सर्व सौंदर्यांगांचा विचार, संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या व्याकरणप्राय कोष्टकांनी होणे शक्य नाही." (श्री. के. क्षीरसागर; टीकाविवेक; पृ. ४९८)

अनुक्रमणिका

रममाण होणाऱ्या व्यक्तींना उद्देशून ज्ञानेश्वरांनी " गव्हास " असा शब्दप्रयोग योजला आहे.[१४]

आणि याच्या उलट " नागर " शब्दाचे उपयोजन काही ठिकाणी अध्यात्म दृष्टचा महत्त्वाच्या असलेल्या प्रसंगांना उद्देशून केले आहे.[१५] आणि नागर बोलण्याची अंतिम कसोटी " बोलू निमे ते बोलणे " ही दिली आहे.[१६] आणि ज्यांना ग्रंथाचे स्वारस्यच कळत नाही, त्यांना उद्देशून " प्राकृत " ही संज्ञा उपयोजिली आहे. (" वायसीं चंद्र नोळखिजे । प्राकृतीं ग्रंथ नेणिजे ॥ " ज्ञाने० ६·२९) प्रस्तुत स्थळी " प्राकृत "चा अर्थ, प्रकृतीच्या केवलपणे अधीन असलेले असा आहे. जे या प्रकारे अधीन होत नाहीत तेच खऱ्या अर्थाने मुमुक्षू असतात, ते सांप्रदायिक दृष्टीने विद्वान नसले तरी सुसंस्कृत ठरतात. कारण त्यांना " प्रकृती "ची पायरी ओलांडून वर जावयाचे असते. यामुळे 'ज्ञानेश्वरी' संदर्भात 'नागर' ही संज्ञा मुख्यत: अध्यात्मप्रवणतेशी आणि अनागर किंवा 'गावढा' ही संज्ञा तद्विरोधी वृत्तीशी अन्वित आहे, हे स्पष्ट होईल.

डॉ. वाळिंबे यांच्या विवेचनात या साऱ्या वस्तुस्थितीकडे बव्हंशी दुर्लक्ष झालेले आहे. याचे कारण, ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यदृष्टीचा विचार करताना, त्यांनी केवलपणे विदग्ध संस्कृत साहित्यशास्त्राला अनुसरून एकांगीपणे " विदग्ध ", " नागर " इत्यादी शब्दांवर दिलेला अवाजवी भर हे तर आहेच, पण याचे याहूनही महत्त्वाचे कारण म्हणजे डॉ. वाळिंबे यांनी " ज्ञानेश्वरी "तील अध्यात्मविषयक विचारांनाच दिलेले गौण स्थान !

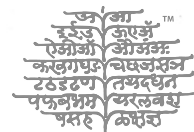
अन्यथा, " कवित्वाच्या बाबतीतील हा अलौकिक आत्मविश्वास सिद्धान्ताच्या बाबतीत ज्ञानेश्वरांनी दाखविलेला नाही. आपल्या कवित्वाची विलक्षण खात्री, परंतु तात्त्विक प्रतिपादनाच्या व सिद्धान्ताच्या प्रस्थापनेच्या बाबतीत मात्र अधीर साशंकता असा प्रकार झाला आहे " असे जे उद्गार त्यांनी काढलेले आहेत ते काढले नसते.[१७] वस्तुतः येथे ही " अधीर सांशंकता " नाही. तपोभूमीप्रमाणेच अध्यात्मभूमीतही प्रवेश करताना अतिशय विनीत भावनेने प्रवेश करावा लागतो, या वस्तुस्थितीचे ते नम्र निदर्शन आहे. अन्यत्र त्यांनी या संदर्भात आत्मविश्वासाने भरलेले पूर्णत्वाचे कितीतरी उद्गार काढलेले आहेत. ('मी पूर्ण जाला श्रीनिवृत्ती। आता आणीन व्यक्ती गीतार्थु तो' अ० १७/२०). " माझे नीत्य नवे श्वासही प्रबंध होआवे " (अ० १८।१७१३)

ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचाराच्या दृष्टीने ज्ञानेश्वरांनी पुरस्कारलेल्या नागर पदबंधाच्या संदर्भात येथे आणखी एक प्रश्न उपस्थित होतो, तो म्हणजे ज्ञानेश्वरांना आपले विवेचन समाजातील प्राकृतांसकट सर्वच स्तरांतील व्यक्तींना उद्देशून जर करावयाचे होते, तर त्यांच्या शैलीतही जी संस्कृतप्रचुरता आढळते, तिची कारणे काय ? हा.

या प्रश्नाचे उत्तर एकच एक दिशेने विचार करून हाती लागेल असे वाटत नाही. त्यासाठी यादवकालीन एकंदर सांस्कृतिक पर्यावरण, तत्कालीन मराठी भाषेची स्थिती, गती, ज्ञानेश्वरांचा श्रोतृवृंद, ज्ञानेश्वरांच्या प्रतिपाद्य विषयाची आध्यात्मिक उंची, आणि भाष्यासाठी गीतेसारखा घेतलेला परंपरापूज्य ग्रंथ, या ग्रंथात आलेल्या विविध पारिभाषिक संज्ञा, त्यांचे वजन; ज्ञानेश्वरांच्या अध्ययनात, चिंतन-मननात सातत्याने विहार करणारी संस्कृत विद्या, संस्कृत शैली, या सर्वांचाच साकल्याने विचार करावा लागेल.

ज्ञानेश्वरांच्या लेखनाची प्रयोजने त्यांच्या निरनिराळ्या ग्रंथांत निरनिराळ्या प्रकारे प्रकट झाली आहेत. (या दृष्टीने " अमृतानुभव " आणि " हरिपाठ " यांची तुलना करता येण्यासारखी आहे.) ज्ञानेश्वरीपुरताच विचार करावयाचा झाल्यास " भगवद्गीते "त अवतरलेले वेदोपनिषदातील अत्युच्च कोटीचे जे आध्यात्मिक वैभव आहे, ते गीताभाष्याच्या निमित्ताने त्या आध्यात्मिक वैभवापासून दीर्घकाल वंचित राहिलेल्या समाजाला त्यातील रसरहस्य प्रतीतिगोचर करून देणे, हे ज्ञानेश्वरांचे येथील उद्दिष्ट आहे. आणि तेही त्या काळी ज्ञानक्षेत्रात विशेष मान्यता नसलेल्या मराठी भाषेच्या माध्यमातून या माध्यमाला हा नवा आशय समर्थपणे पेलण्याची क्षमता प्राप्त करून देऊन.

हे आध्यात्मिक वैभव मुळात संस्कृत भाषेत असल्यामुळे त्यातील सारे ऐश्वर्य मराठीत संक्रान्त करावयाचे तर प्रगल्भ संस्कृत सरणीचे काही प्रमाणात तरी अवलंबन करणे आवश्यक होते. अन्यथा त्याला अभिप्रेत ती प्रतिष्ठा, वजन, छंदोमयता, मान्यता लाभली नसती. कारण यादवकालातील साराच उच्च





अनुक्रमणिका

ज्ञानव्यवहार संस्कृताश्रयीच होता† महानुभाव कवींची रचना या दृष्टीने पाहावी (परिशिष्ट पाहा). तत्कालीन सर्वसामान्य स्तरांतून आलेल्या श्रोत्याचा आत्मविश्वास वाढण्यास, त्याची मानसिक प्रगल्भता वृद्धिंगत होण्यास, त्याचे मूळचे चातुर्य शहाणे होण्यास या मांडणीमुळे साहाय्यच होणार होते. मराठी भाषेच्या विकासाला, ती अधिक प्रगल्भ, बलशाली होण्यालाही या उपक्रमाचे साहाय्य होणार होते. आध्यात्मिक भाषा प्रतीतिगोचर होण्याच्या दृष्टीने तीत मंत्रात्मकता प्रविष्ट होणे अगत्याचे असते. या संस्कृतप्रवण शैली-मुळे हेही उद्दिष्ट सफल होत होते. हे समाजशास्त्रीय भाषेत ज्याला " Sanskritization " म्हणतात, त्याचाही हा एक भाग होता.

आपल्या ग्रंथलेखनाचे एकंदर प्रयोजन विचारात घेऊन ज्ञानेश्वर आपल्या शैलीचा एक स्तर उपमा, दृष्टान्तांच्या आधारे नेहमीच्या जीवनव्यवहाराशी अनुबंधित करतात आणि दुसऱ्या बाजूने या जीवन-व्यवहाराला उंच आध्यात्मिक पातळीवर कसे नेता येईल याचेही अनुसंधान त्यांच्यासमोर असते. यामुळेच ज्ञानेश्वरीत जीवनव्यवहार आणि आध्यात्मिक अनुभूती यांचे एक श्रेष्ठ रसायन सिद्ध होते. पर्यायाने याहीमुळे या शैलिबंधात प्राकृत आणि संस्कृत यांची विविध पद्धतींची रंगतदार मिश्रणे एकत्र आलेली आढळतात, ती आस्वादकाला आकृष्ट करतात आणि चिंतनशीलही बनवितात. पार्थिवाची अपार्थिवाशी गाठ घालण्यास मदत करतात. ज्ञानेश्वरांनी मराठी-सारस्वतांत एवढ्या मोठ्या प्रमाणावर केलेला हा उपक्रम किती यशस्वी झाला, त्याची साक्ष वारकरी संप्रदायाचा इतिहासच देतो.[१८] जनाबाई वा तुकाराम यांचा शैलीच्या दृष्टीने विचार करून पाहण्यासारखा आहे. तुकारामांनी संस्कृत शब्दांचे आपल्या काव्यातून बरेच उपयोजन केलेले आढळते.

ज्ञानेश्वरांनी वर निर्दिष्ट केल्याप्रमाणे आविष्कार दृष्टचा विशिष्ट कारणांसाठी विदग्ध संस्कृत शैलीचे काही एक प्रमाणात अवलंबन केलेले असले तरी आशयाच्या बाबतीत ज्ञानेश्वरांचे साहित्य विदग्ध संस्कृत साहित्याचे अनुसरण करीत नाही.[१९] विदग्ध संस्कृत साहित्यशास्त्रातील काव्यानंद-मीमांसा ही भारतीय परंपरेचाच एक भाग असल्यामुळे साहजिकच आध्यात्मिक स्वरूपाच्या आनंदाचाही ("ब्रह्मानंद-सहोदर") प्रयोजन दृष्टचा यात उल्लेख येतो. चतुर्विध पुरुषार्थाचेही संदर्भ आढळतात. कोणत्याही अव्वल दर्जाच्या साहित्याप्रमाणे कालिदासासारख्या विदग्ध संस्कृत कवीच्या साहित्याला उदात्त जीवनमूल्यांचा हा स्पर्श आहेच; पण ज्ञानेश्वरांप्रमाणे हे साहित्य " दिसो परतत्व डोळां । रिघो महाबोधसुकाळा– । माजि विश्व " (ज्ञाने० १३·११६१) अशी झडझडून प्रतिज्ञा करणारे नसते. कारण मूलतः या दोन साहित्यप्रकारांच्या प्रेरणा आणि प्रयोजनेच भिन्न आहेत. एक लौकिकाधिष्ठित आहे तर दुसरे अध्यात्मनिष्ठ, अलौकिकाचा ध्यास असलेले.

कमी-अधिक प्रमाणात ज्ञानेश्वरांच्या साहित्याचे नाते सर्वच संस्कृतसाहित्याशी असले तरी ते सर्वाधिक-पणे अनुबंधित आहे, ते प्राचीन संस्कृत साहित्याशी, वेदोपनिषदांशी, " महाभारता " सारख्या आर्ष ग्रंथाशी. या साऱ्यांतून परंपरेबद्दलची ज्ञानेश्वरांची आदरबुद्धीच प्रकट होते. " नाही श्रुतिपरौती माउली जगा " (ज्ञाने० १६·४६२) यांसारख्या कृतज्ञतापूर्व शब्दांत ती व्यक्तही झाली आहे.

परंतु त्यांची ही आदरबुद्धी सांप्रदायिक नाही. ती डोळस व व्यापक जीवनपरिवर्तनाशी निबद्ध झालेली आहे. यामुळेच त्यांनी वेदांची वर्णविषयक पक्षपाती दृष्टी वेदांबद्दल पूर्ण आदर बाळगूनही स्पष्टपणे नमूद केलेली आहे.[२०] आणि वेदांचे सारे रहस्य ज्या ग्रंथात ग्रथित झाले आहे आणि जो ग्रंथ चारही वर्णांचे मोकळे-पणे स्वागत करतो, त्या भगवद्गीतेला त्यांनी गौरविले आहे. किंबहुना, यासाठीच त्यांनी तिला आपला भाष्य-विषय बनविले आहे.[२१]

साहित्यविचारात पुष्कळदा परंपरा आणि परिवर्तन-प्रवणता यांचे नाते कोणत्या प्रकारचे असणे इष्ट ? हा वादाचा विषय झालेला आढळतो. आजच्या गतिमान जीवनात तर परंपराविद्रोहाला धार प्राप्त झाली आहे.

† देव वा राजांच्या बिरुदावल्या किंवा पंढरपूरच्या एक-दोन शिलालेखांचे लेखन संस्कृतमध्ये असणे, किंवा खुद्द ज्ञानेश्वरांचेच उदाहरण घेतल्यास 'अमृतानुभवा' तील नमनाचे सारे श्लोक संस्कृतमध्ये असणे, याचेच द्योतक.

परंतु या बाबतीतला कोणताही एकांडा दृष्टिकोण साहित्याची कक्षा व्यापक करण्यास असमर्थ ठरतो, असे एकंदर साहित्यव्यवहारातून प्रतीत होते. या दोहोंच्या यथोचित युतीतूनच साहित्याला सकसपणा प्राप्त होत असतो. याची जाणीव व अनुसरण ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचारात व साहित्यविषयक आचारातही आढळते. परंपरेची बलसंपन्नता आत्मसात करताना तीतील सांप्रदायिकता ते वर्ज्य करतात. परंपरेचा नवतेशी समुचित संबंध साधतात.

श्रेष्ठ ग्रंथकार या दृष्टीने महर्षी व्यासांचा आदर्श ज्ञानेश्वरांसमोर आहे. व्यास महर्षींनी जगाला गीताग्रंथ उपलब्ध करून दिल्याबद्दल त्यांच्याबद्दलचा कृतज्ञताभाव ज्ञानेश्वरीत वारंवार प्रकट झालेला आढळतो. यावरून हे स्पष्ट होते की, ज्ञानेश्वरांचा वाङ्मय क्षेत्रातील जो ऋणानुबंध आहे, तो व्यासांसारख्या परंपरापूत पण क्रांतदर्शी, तत्त्वप्रवण, जीवननिष्ठ, असांप्रदायिक अशा महाकवीशी. ज्ञानेश्वरांचे हे वाङ्मयकुल अधोरेखित होण्याच्या दृष्टीने ज्ञानेश्वरीतील प्रास्ताविकाचा साराच भाग लक्षणीय आहे. यात वेदोपनिषदांच्या जोडीने स्मृती, पुराणे, षड्दर्शने इत्यादींचाही उल्लेख येतो. श्रीगणेश आणि शारदा यांना केलेल्या वंदनातून शास्त्र आणि काव्य या दोहोंबद्दलची निष्ठा व्यक्त होते. या दोहोंचीही युती "महाभारत" या ग्रंथामध्ये असल्यामुळे आणि "भगवद्गीता" हा महाभारताचाच भाग असल्यामुळे महाभारताला त्यांनी "काव्याचा रावो" असे संबोधले आहे; कारण यात व्यावहारिक जीवनातील गुंतागुंतीच्या स्वरूपदर्शनाबरोबर उदात्त जीवनमूल्यांचेही एकत्र दर्शन घडते. हा या ग्रंथाचा असाधारण विशेष आहे.[२२] म्हणूनच या ग्रंथाला ज्ञानेश्वरांनी "धर्माचे माहेर", "सज्जनांचे जिव्हार", "शारदेचे लावण्यभांडार", "कलाकौतुकांचे जन्मस्थान", "प्रमेयमहानिधी" अशी स्तुतिसुमने समर्पित केली आहेत. आणि अखेरीस "म्हणोनि जे भारती नाही। तें नोहे लोकीं तिहीं।"(ज्ञाने० १·४७) अशी ग्वाहीही देऊन ठेवली आहे. आणि हे सारे असून त्याबरोबरच श्रोत्यांचे दोष सहजपणे दूर करण्याची महाभारताची क्षमताही त्यांनी उल्लेखिली आहे.[२३] ज्ञानेश्वरांचे श्रेष्ठ ग्रंथाचे निकष कोणते होते, याची यावरून कल्पना येते. निर्मिती कशी असावी यावरोबरच निर्मिती कशी नसावी, हेही विश्वामित्रांच्या प्रतिसृष्टी निर्माण करण्याच्या प्रयत्नांचे उदाहरण देऊन ते निर्दिष्ट करतात.[२४]

ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचारात वेदोपनिषदे, महाभारत, गीता इत्यादींच्या जोडीने मध्ययुगातील भक्तितत्त्वाचेही काही घटक समाविष्ट झालेले आहेत. या दृष्टीने त्यांनी गीतेच्या नवव्या अध्यायाच्या आधारे केलेला नामघोषगौरव विशेष लक्षणीय आहे. "नवमीचिये बोलणें। नवमीचिया ऐसें मी म्हणें।" (ज्ञाने० १०·३९) असे स्वतःच त्यांनी या अध्यायाबद्दल म्हणून ठेवले आहे. कारण या भक्तितत्त्वाला आधार "नाम तोचि देव" हा असतो. किंबहुना, नाम हे देवाहूनही श्रेष्ठ ठरते. ही नाममहती "हरिपाठा"च्या अभंगांतून प्रकर्षाने प्रकट झाली आहे. ("हरी मुखे म्हणा हरी मुखे म्हणा। पुण्याची गणना कोण करी॥")

रामायण, महाभारत, भक्तिसूत्रे आणि लोकसाहित्यातून आलेली ओवी–अभंगासारखी आबालसुबोध आविष्कारमाध्यमे या साऱ्यांच्या रसायनातून ज्ञानेश्वरांचे साहित्य सिद्ध झालेले आहे. विद्वानांपासून अविद्वानांपर्यन्त आणि श्रेष्ठांपासून कनिष्ठांपर्यन्त सर्वांचीच त्यात कदर आहे. किंबहुना याप्रकारचे सारे भेदभावच ब्रह्मानंदांच्या महारसात कसे विसर्जित होतात, आध्यात्मिक बळाच्या आंतरिक आधारावर सर्वांभूती सर्वसुखी कसे होता येते, "जो जे वांछील" ते त्याला लाहण्याची क्षमता कशी प्राप्त होते, याचे दिग्दर्शन करण्यासाठीच हा ग्रंथनिर्मितीचा सारा सोहळा ज्ञानेश्वरांनी मांडला आहे. या सोहळ्याचेही विविध प्रकार व पद्धती असू शकतात याचेही दिग्दर्शन ज्ञानेश्वरांची ग्रंथनिर्मिती करते.* उदाहरणार्थ, "अमृतानुभव" आणि "हरिपाठाचे अभंग" किंवा "चांगदेवपासष्टी" आणि स्फुट पदे यांतील आध्यात्मिक आशय अंतिमतः एकाच स्वरूपाचा असला तरी आविष्कारपद्धतीत कितीतरी भिन्नता आढळते. कुठे शब्दमाध्यमाचे महत्त्व प्रकट होते (उदा., ज्ञानेश्वरी), तर कुठे त्याचे महत्त्व आणि मर्यादा (उदा., अमृतानुभव). यासाठी ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचाराचा परामर्श घेताना, केवळ

* "सोहळा" या शब्दातून कलानिर्मितीतील सोत्कंठता, उत्सवप्रवणता व समूहसहभाग सूचित होतो.





ज्ञानेश्वरीवरच भर न देता, त्यांची ही सारीच ग्रंथ-संपत्ती, त्यातील तत्त्वविचारांची दिशा व आविष्कार-पद्धती समोर ठेविली पाहिजे. तारतम्याने या साऱ्यांतील परिमाणबहुल संदर्भ विचारात घेतले पाहिजेत.

ग्रंथ कोणताही असला तरी ज्ञानेश्वरसाहित्यविचारात प्राधान्य असते, ते अर्थातच अध्यात्माला – त्याला प्रतीतिगोचर करणाऱ्या घटकांना, तदनुषंगिक आविष्कारपद्धतीला. यामुळे ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचारात जे मूलात्म महत्त्व आहे हे अध्यात्म आणि साहित्य यांच्या परस्परानुप्रवेशी, परतत्त्वस्पर्शी घटकांना, तदनुषंगिक मानसिक परिवर्तनशीलतेला.

" अध्यात्म आणि साहित्य " यांचा हृदयसंवाद कसा घडून येतो ? " वक्ता तो वक्ताच नोहे श्रोतेनविण " असे का म्हणावयाचे ? इंद्रियांना अतींद्रिय भोगण्याची क्षमता कशी आणि केव्हा प्राप्त होते ? बोलीतून अरूपाचे रूप कसे प्रकट होते ? ज्ञानाचे बोलणे कोणत्या कारणांनी रसाळ होते ? साहित्य आणि शांती एकत्र कशी आणि केव्हा विहार करू शकतात ? कारण असेल तर बोलावेच लागते, पण " काजेविणही " तोंड भरून का बोलविसे वाटते ? बोललेलेच बोलले तरी किंवा ऐकलेलेच ऐकले तरी त्या बोलण्याला किंवा ऐकण्याला प्रतिक्षणी नव्या नव्या रुचीचे पल्लव कुठून व कसे फुटतात ? ' सुखाचे सौभाग्य ' कशाने परिपुष्ट होते ? तमोगुणांचे अष्टसात्त्विक भावांच्या दाटणीत कसे रूपांतर होते ? एका इंद्रियाच्या माध्यमातून केलेले ग्रहण सकलेंद्रियमोही कसे ठरते ? या किंवा यांसारख्या अन्य प्रश्नांचा मागोवा घेणे, हे ज्ञानेश्वरसाहित्यविचारात सर्वाधिक महत्त्वाचे. या प्रकारचे विचारधन एवढ्या मोठ्या प्रमाणात ' ज्ञानेश्वरी ' खेरीज अन्य कोणत्याही मराठी ग्रंथात आजतागायत प्रकट झालेले आढळत नाही. ते किती महत्त्वाचे आहे, हे संतसाहित्याचा सारा इतिहासच सांगतो.

साहित्यविचारांची ही ज्ञानेश्वरप्रणीत दिशा पत्करावयाची झाल्यास अध्यात्म आणि काव्य यांचे परस्परसंबंध कसे आणि केव्हा उदयाला येतात, हे पाहणे, अगत्याचे ठरते. यासाठी प्राचीन वा मध्ययुगीन भारतीय साहित्य आणि कला यांच्याकडे दृष्टिक्षेप टाकावयास हवा. त्या दिशेने विचार करू लागताच असे दिसते की, या कालखंडातील साहित्याचा काही भाग लौकिक स्वरूपाचा आहे तर काही अध्यात्मप्रवण (spiritual). हे लौकिक साहित्यही तसे निखळपणे लौकिक नसते. परोक्षपणे त्यालाही अध्यात्मस्पर्श असतो. भारतीय शिल्प, चित्र, संगीत, नृत्य इत्यादी कलांतूनही साकल्याने याचाच प्रत्यय येतो.[२५]

अत्युच्च कोटीच्या आध्यात्मिक जाणिवेशी हृदयसंवाद साधू इच्छिणारी कलाप्रेरणा कोणत्याही सांप्रदायिक धर्मकल्पनांपासून दूर असते. फलश्रुतीनिष्ठ साहित्य वा कला (पोथ्या, पुराणे इ.) आणि शुद्ध अध्यात्मनिष्ठ वा गूढवादी, साक्षात्कारी (Mystic) साहित्य वा कला यांच्या कोटीच (Categories) वेगळ्या आहेत. (साचचि, बोलाचे नोहे हे शास्त्र। पैं संसार जिणते हे शस्त्र। आत्मा अवतरविते मंत्र। अक्षरें इयें।। १५·५४३) या अध्यात्मनिष्ठ कलांचे, पर्यावरण, परिवेष त्या त्या काळातील धर्मकल्पनांशी संबद्ध असला तरी तो देशकालपरिस्थितिनिरपेक्ष, विश्वात्मक, अनामिक अशा शुद्ध धर्मभावनेशी अंतिमतः अनुवेधित असतो.[२६]

ही शुद्ध धर्मभावना जागृत होण्यासाठी व्यक्तिमत्त्वातील नित्याचा तार्किक गद्यव्यवहार हलके हलके दूर होऊन ऐंद्रिय संवेदनांना नवी आणि तरल पातळीवरून जाग यावी लागते. " हृदयग्रंथी " मोकळ्या व्हाव्या लागतात. जाणिवेचा प्रवास जाणिवेच्या ज्ञात कुंपणाचे उल्लंघन करून नेणिवेच्या दिशेने संचलित व्हावा लागतो.†

ही प्रक्रिया सुरू होण्याचे– करण्याचे विविध उपासनामार्ग भारतीय अध्यात्मविचारात ग्रथित केले गेले आहेत; यांत जसा योगमार्ग आहे, तसा कलामार्गही. किंबहुना कलामार्ग हा एक प्रकारचा योगमार्गच आहे. आणि इतर योगमार्गांच्या तुलनेने तो " सुलभ " आणि " सोपा "ही आहे. कारण कलानिर्मितीची प्रवृत्ती मानवी स्वभावधर्मातच सनातन कालापासून भिनली आहे.[२७] तिचे प्रचोदन होते ते बाह्यवस्तूच्या (External

† ' ज्ञानाच्या कुंपणावरून । उड्डाण करून । चिद्घनचपला ती जाते । जाते तेथे चकचकते । अंधुक आकृति तिज दिसती । त्या गातांती निगूढ गीती ' या केशवसुतांच्या ' झपूर्झा ' कवितेतील ओळींचे या संदर्भात स्मरण होते.

Reality) संनिकर्षामुळे. त्याला प्राप्त होणाऱ्या विशिष्ट रूपबंधामुळे. कलावस्तूच्या विशिष्ट जडण-घडणीमुळे परिचितालाच अपरिचिताचे रूप लाभून.[२८] ("नवल रेखेची वाहणी" किंवा "उदैलितया भावा रूप। करिता रसवृत्तीचे लागे वडप" (ज्ञाने० १०.४६) हे ज्ञानेश्वरांचे उद्गार याचेच द्योतक.) साहित्याच्या रूपवर्णनात ज्ञानेश्वर जेव्हा "उपमाश्लेष कोंदाकोंदी" असा शब्दप्रयोग करतात, तेव्हा त्यात परिचिताला अपरिचित रूप देण्याची किंवा अपरिचिताला परिचित रूप देण्याची प्रक्रिया अंतर्भूत असते. कलेतील वा साहित्यातील अभिनवत्वाचा उगम होतो तो यातूनच. या दृष्टीने "सादृश्यं उपमा भेदे' ही उपमा अलंकाराची व्याख्या बोलकी आहे. किंबहुना साऱ्याच अलंकार-व्यवहारात किंवा प्रतिमाव्यवहारातही हे असेच घडत असते. 'उपमाश्लेषकोंदाकोंदी' या शब्दप्रयोगातून ज्ञानेश्वरांना हेच सूचित करावयाचे आहे.

कोणत्याही कलाकृतीचा सकृद्दर्शनी चटकन जाणवणारा विशेष म्हणजे त्याचा सौष्ठवपूर्ण इंद्रियसंवेद्य घाट–रचनाबंध. साहित्याच्या बाबतीत 'अक्षरांची रसिक मेळवण' इंद्रियांची मोहित करणारी अक्षरांची 'भांग'.* आस्वादकाच्या मनात जे भाव–विचार–कल्पनांचे स्पंदन सुरू होते, ते यातूनच. निर्मिति-प्रक्रियेतील व आस्वादनप्रक्रियेतीलही प्रवासाचा हा प्रारंभबिंदू असतो. त्याचे 'प्रस्थान' सुवैधपणे ठेवले गेले तरच या प्रवासाला अभिप्रेत दिशा–कोन व गती प्राप्त होते. यामुळेच साहित्य–कलाविचारात रूपबंधाला विशेष महत्त्व प्राप्त झाले आहे. ⁑

साहित्यकृतीचा घाट हा एक प्रकारे सौष्ठवपूर्ण जडणघडणीच्या शिल्पाकृतीसारखा असतो, याचे भान ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविषयक विधानांत व निर्मितीत सातत्याने जाणवते. अठराव्या अध्यायाच्या शेवटी व्यासमहर्षींना शिल्पज्ञ ("व्यास सूत्री वळीं") आणि गीतेला 'प्रासाद' असे संबोधून या प्रासाद-रचनेच्या पायापासून कळसापर्यंतच्या रेखीव बांधणीचा तपशील देऊन, गीतेच्या अठराव्या अध्यायाला 'कलशाध्याय' असे संबोधून या शिल्पकल्पनेचे ज्ञानेश्वरांनी विशदीकरण केले आहे. ज्ञानेश्वरांनी ज्ञानेश्वरीच्या संदर्भात उपयोजिलेली 'धर्मानिधान'[२९] ही संज्ञाही अशीच शिल्प, वास्तु, मंदिर, वापी, तीर्थकुंड यांसारख्या रचनात्मक वस्तूंशीच निबद्ध आहे. ‡

स्वतः ज्ञानेश्वरांनी गीतेतील सातशे श्लोकांच्या आधारे नऊ हजार ओव्यांचे जे 'देशिकार लेणे' निर्माण केले आहे, तेही पुन्हा साहित्याच्या शिल्पात्मक बंधाचे स्मरण करून देत राहाते. साहित्य आणि त्याच्या रचनाबंधाचे वैशिष्ट्य, या वैशिष्ट्यातून प्रसवणारी सौंदर्यपूर्ण, भावप्रेरित स्पंदनक्रिया, या स्पंदनातून आकारित होणारे स्फुरण ज्ञानेश्वर पुनःपुन्हा अधोरेखित करतात. आजच्या परिभाषेत साहित्यातील 'फॉर्म'चे महत्त्व स्पष्ट करतात. त्याला "सारस्वताचे गोड झाड" असे संबोधून या 'फॉर्म'ची सेंद्रियता, प्रफुल्लता, विकसनशीलता, चैतन्ययुक्तता, आनंदप्रदता, पुष्टिदायकता, संपन्नपल्लवितता इत्यादींकडे अंगुलिनिर्देश करतात.

कलेचा किंवा साहित्याचा एकंदर गुणधर्म लक्षात घेऊनच ज्ञानेश्वरांनी आपल्या परतत्त्वस्पर्शी अनुभूतीच्या आविष्कारासाठी आणि तो 'आर्ता'पर्यंत पोचविण्यासाठी 'शब्द' या माध्यमाचा अवलंब केला आहे.[३०] आपले 'सारस्वताचे गोड झाड' वाढीस लावले आहे. ते पत्रपुष्पफलभारसंपन्न केले आहे; 'झाडा देईं प्रतिपदीं। ग्रंथार्थेंशी'ची प्रतिज्ञा पूर्ण केली आहे. आपला हा सारा साहित्यव्यापार अध्यात्माशी कसा निगडित आहे, हे

---

* बुद्धीचिया जिभा। बोलाचा न चाखता गाभा।
अक्षरांचिया भांगा। इंद्रियें जीति॥ – ज्ञाने० ७.२०७

⁑ क्लाईव्ह बेलने कलेच्या संदर्भात उपयोजिलेले 'Significant Form' हे शब्द या दृष्टीने लक्षणीय आहेत.

‡ तीरें संस्कृताची गहनें। तोडुनि मऱ्हाठिया शब्दसोपानें।
रचिलीं धर्मनिधानें। श्रीनिवृत्तीदेवों॥ –ज्ञाने० ११.९

– या ओवीचे डॉ. रा. चिं. ढेरे यांनी केलेले भाष्य मुळातून पाहण्यासारखे आहे ('शोधशिल्प'-मधील 'धर्मकीर्तन' आणि 'धर्मनिधान' हा त्यांचा लेख.).

स्पष्ट करण्यासाठी त्याला ज्ञानेश्वरीच्या शेवटी 'धर्म-कीर्तन' असे संबोधले आहे.¶

या आध्यात्मिक कलाविचारात हृदयशुद्धीला विशेष महत्त्व असल्यामुळे त्याची भारतीय साहित्यशास्त्रात ध्यानयोगाशी तुलना करण्यात येते[३१] किंबहुना कला-निर्मिती आणि कलास्वाद हा एक ध्यानयोगच (meditative process), विधिविशेष (ritual) (उदाहरणार्थ, ज्ञानेश्वरीतील 'वाग्यज्ञ' हा शब्द) किंवा पूजनपद्धती मानण्यात येतो. (गीतेला उद्देशून केलेला "वाङ्मयी मूर्ती प्रभूची" हा केलेला शब्दप्रयोगही यादृष्टीने लक्षणीय आहे.) योगमार्गात किंवा पूजाविधीत श्रद्धा आणि व्रताचारी वृत्ती यांना अग्रस्थान असते. आवाहन, प्राणप्रतिष्ठा आणि विसर्जन या क्रियांना पूजाविधीत जसे महत्त्व असते, तसे कल्पनात्मक निर्मितीतही 'वाङ्मयतप' किंवा 'वाचातप' असा शब्द-प्रयोग 'गीता' व 'ज्ञानेश्वरी' या दोन्हींतही येतो. तोही या साऱ्यांच्या अनुरोधाने विचारात घेण्यासारखा आहे.[३२] कलावंत हा स्वार्थनिरपेक्ष, शुद्धमनस्क, अनाग्रही, सौजन्यशील वृत्तीचा, सत्याला सहजपणे, थेटपणे आणि कलावृत्तीने सामोरे जाण्यात आनंद मानणारा असेल तरच त्याच्या वाणीला सत्य, शिव आणि सुंदर यांनी युक्त अशी कांतिमानता प्राप्त होते; किंबहुना ही श्रद्धाच मग सत्त्वगुणांनी मंडित होणाऱ्या साहित्याचे उगमस्थान ठरते. सर्जनशील बनते. प्रेमातही हा सर्जन-शीलतेचा घटक असतोच.

तसे पाहिले तर जीवनयात्रेतील सारे श्रेयोमांगल्य जे अधिष्ठित असते ते श्रद्धा आणि निरपेक्ष प्रेम या दोन गुणांवरच. कलायोगात किंवा साहित्ययोगात या दोन गुणांना प्राधान्य प्राप्त होते तेही यामुळेच.

मात्र साहित्येतर इतर सर्व कलायोग (शिल्प, चित्र, संगीत इ.) व साहित्ययोग यांत एक महत्त्वाचा फरक असतो. तोही साहित्याचे एकंदर स्वरूप समजून घेण्याच्या दृष्टीने लक्षणीय आहे. इतर सर्व योगांत योग्य त्या दिशेने एका विशिष्ट पातळीवर जाता आले नाही, तर ती सारी योगक्रियाच तेवढ्यापुरती तरी विफल होण्याची भीती असते. साहित्ययोगात मात्र श्रद्धापूर्वक टाकलेले प्रत्येक पाऊल त्या त्या प्रमाणात फलदायीच ठरते.[३३] कारण या योगाचे मूलद्रव्य जी भाषा ती प्रत्येकाला त्याच्या त्याच्या परीने सहजपणेच लहानपणापासून अवगत झालेली असते.[३४] भाषेच्या माध्यमातून प्रत्येकालाच त्याच्या त्याच्या परीने, पद्धतीने आणि प्रकृत्यनुसार आविष्कार करण्याचा अधिकार प्राप्त झालेला असतो. 'राजहंसाचें चालणें। भूतळीं जालिया शाहाणें। आणिकें काय कोणें। चालावेचिना ।। (ज्ञाने० १८·१७१४) असे जे ज्ञानेश्वरांनी टोकदार उद्‌गार काढले आहेत, व्यास-महर्षींप्रमाणे आपल्यालाही हा आविष्काराचा अधिकार आहे, असे जे म्हटलेले आहे, ते या दृष्टीने खूपच बोलके आहे. प्रश्न भाषेचा नसून निष्ठेचा असतो. या निष्ठेच्या आधारे "अरुण आंगाजवळिके। म्हणौनि सूर्यातें देखे। मा भूतळींची न देखे। मुंगी काई ।। यालागीं आम्हां प्राकृतां। देशिकारें बंधें गीता। म्हणणें हें अनुचिता। कारण नोहे ।।" (ज्ञाने० १८–१७२० व १७२१) अशी ग्वाही ज्ञानेश्वर सामान्यांना देतात; आविष्कार-स्वातंत्र्याचा पुरस्कार करतात; तो आत्मविमोचनाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा आहे कारण आविष्कारामुळे आत्म-मुक्ततेची आणि स्वेतरसंबंधनिर्मितीची प्रक्रिया सुरू होते. ती उभयपक्षी विमोचक ठरते.

प्रत्येक व्यक्तीला त्याच्या त्याच्या परीने आणि प्रकृत्यनुसार आविष्काराचा हा अधिकार प्राप्त झालेला असला आणि तो त्याच्या त्याच्या पुरता फलदायी ठरत असला, तरी अशा व्यक्तींकडून निर्माण होणारी प्रत्येक साहित्यकृती कलादृष्ट्या अव्वल दर्जाची ठरते असा याचा अर्थ नव्हे. हे भाग्य हजारोंतून एखाद्याच प्रतिभावंताच्या वाट्याला येणारे. यासाठी प्रतिभाबळ तर हवेच, पण या प्रतिभाबळाला माध्यमावरील प्रभुत्वाची, रचनाकौशल्याची, अस्सल जीवनचिंतनाची जोड मिळणेही आवश्यक असते. साहित्यशास्त्रात या सर्व गोष्टींचा उल्लेख आवर्जून केला जातो आणि तो योग्यच आहे.

ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचारात या प्रतिभागुणाला, साहित्यनिर्मितीस लागणाऱ्या कौशल्याला, व्यासंगाला किंवा या प्रकारच्या निर्मितीला पोषक वा पूरक ठरणाऱ्या विविध घटकांना स्थान नाही असे नव्हे; पण

¶ किंबहुना तुमचें केलें। धर्मकीर्तन हें सिद्धी नेलें।
येथ माझें जी उरलें। पाइकपण ।। –ज्ञाने० १८/१७९३.

त्यांचा साहित्यविचार या सर्वांच्याही पलीकडे जाऊन या गुणांच्या आदिकरणाचा वेध घेऊ इच्छिणारा आहे.

कलावंत किंवा साहित्यनिर्माता मूलतः निर्मिति-प्रवण, साधकवृत्तीचा असणे, हे तर ज्ञानेश्वर अगत्याचे मानतातच, पण कलावंताच्या या साधनेची प्रत, गुणवत्ता, तो तो कलावंत निर्मम, निरहंकारी वृत्तीच्या कोणत्या स्तरावर उभा आहे, यावर मुख्यतः अवलंबून आहे; असा ज्ञानेश्वरांचा या बाबतीत अभिप्राय आहे. त्यांच्या या संदर्भातील एकंदर धारणेनुसार कलावंत हा श्रेष्ठ कलाकृतीचा निर्माता असतो, असे म्हणण्यापेक्षा तो श्रेष्ठ कलाकृतीचे माध्यम बनतो, निमित्त होतो, असे म्हणणे अधिक उचित ठरते. तो निर्मिती करीत नसून त्याच्या हातून ती होत असते.[३५] (साहित्याच्या आजच्या आदिबंधात्मक धारणेला एक प्रकारे जवळ येणारा हा विचार आहे.) कलाकृतीला आवश्यक असलेली स्पंदने, स्फुरणे, आकृतिबंध कलावंताला कलावंताच्या अंतःकरणात सहजपणे प्रविष्ट व्हावी लागतात. त्याचे 'हृदयाकाश सारस्वताने ओकून' यावे लागते. त्याचे मनच 'स्वारस्वत', 'दुभण्या'चे माध्यम बनावे लागते. 'सकलशास्त्रे मुखातून 'स्वयंभे' निघ-ण्याची' अवस्था जन्माला यावी लागते* ती त्याची त्यालाही काहीशी अननुभूत असते. 'प्रबंधनिर्मितीची (रचनात्मक मांडणीची) क्रिया श्वासोच्छ्वासाइतकी सहज, सुलभ, प्राणभूत, नित्याची आणि तरीही निर्माता आणि भोक्ता या दोघांच्याही संदर्भात 'नित्यनूतन'रूप धारण करणारी व्हावी लागते. हे होण्यासाठी कला-वंताच्या मनाने "जो सर्व नेणिवां जाणिजे। मौनाचिया मिठीया वानिजे। कांहींच न होनि आणिजे। आपणपयां जो॥" (ज्ञाने० १६·१९)ची पातळी गाठणे आवश्यक असते.[३६] ही पातळी प्राप्त होण्याच्या संदर्भातच ज्ञानेश्वरांनी गुरुकृपेचा वारंवार[३७] आणि आवर्जून उल्लेख केलेला आढळतो.

पूर्वकालीन सर्वच भारतीय साधकांनी—कवींनी—कलावंतांनी स्वीकृत कार्यक्षेत्रातील आपल्या यशाचे श्रेय गुरुकृपेला किंवा ईश्वरकृपेला दिलेले दिसते. 'अहंते'-पासून मुक्त होऊन निर्भर बनण्याचा, जाणिवेतून नेणि-वेत प्रविष्ट होण्याचा हा एक परंपरापूत मार्ग आहे. एक प्रकारे ज्ञानेश्वरांनी या परंपरेचाच अवलंब केला आहे, असे म्हणता येईल.

परंतु ज्ञानेश्वरांनी केलेल्या या गुरुवंदनाचे वैशिष्टय असे की, या वंदनातून निर्मम, निरहंकारी आणि तरीही ज्ञानसंपन्न वा कलासंपन्न होण्याची क्रिया कशी आकारित होते, याचा जो निरनिराळ्या पातळ्यांवरून तपशील दिलेला आहे, तो अतिशय महत्त्वाचा आणि दुर्मीळ स्वरूपाचा आहे. अव्वल दर्जाच्या कलावंताच्या निर्मितीच्या आंतरिक प्रक्रियेवर तो विविध अंगांनी प्रकाश टाकतो. (ज्ञानेश्वरांनी या संदर्भात एकलव्याचा केलेला उल्लेखही साभिप्राय आहे.)

या दृष्टीने ज्ञानेश्वरीतील अध्याय बारा, तेरा आणि पंधरा हे विशेषत्वाने विचारात घेण्यासारखे आहेत. पंधराव्या अध्यायाच्या आरंभीचे गुरुस्तवन साधकाच्या अहंकारमुक्तीची प्रक्रिया विशद करते. या अहंमुक्तीचे घटक कोणकोणते असतात, ते कोण-कोणत्या क्रमाने विसर्जित होतात, हे गुरुपूजनाचा विधी तपशीलवार दिल्याने स्पष्ट होते. पंधराव्या अध्यायाच्या आरंभी आलेले गुरुपूजनाचे हे पुढील वर्णन पाहा—

आतां हृदय हें आपुलें। चौफाळूनियां मळें।
वरी बैसऊं पाउलें। श्रीगुरूंचीं॥
ऐक्यभावाची अंजुळी। सर्वेंद्रिय कुड्मुळीं।
भरूनियां पुष्पांजुळी। अर्घ्यु देवों॥
अनन्योदकें धुवट। वासना जे तन्निष्ठ।
तें लागलेंसे अवोट। चंदनाचें॥
प्रेमाचेनि मांगारें। निर्वाळूनि नूपुरें।
लेवऊं सुकुमरें। पदें तियें॥
घणावली आवडी। अव्यभिचारें चोखडी।
तियें घालूं जोडी। आंगोळिया॥
आनंदामोदबहळ। सात्त्विकाचें मुकुळ।
तें उमललें अष्टदळ। ठेऊं वरी॥
तेथें अहं हा धूप जाळूं। नाहं तेजें वो वोवाळूं।
सामरस्यें पोटाळूं। निरंतर॥
माझी तनु आणि प्राण। इया दोन्ही पाउवा लेऊं श्रीगुरूचरण।
करूं भोगक्षेम निंबलोण। पायां तयां॥

* साक्षात्कारी व्यक्तीच्या बाबतीत तो बोलेल ते भजन, वागेल ती नीती, चालेल ती यात्रा, कशी ठरते, याचे जे वर्णन ज्ञानेश्वरीत येते, तेही या दृष्टीने लक्षणीय आहे.

इया श्रीगुरुचरणसेवा । हों पात्र तया दैवा ।
जे सकळार्थ मेळावा । पाटु बांधे ।।
ब्रह्मीचे विसवणेंवरी । उन्मेख लाहो उजरी
जे वाचेतें इयें करी । सुधासिंधु ।।
पूर्ण चंद्राचिया कोडी । वक्तृत्वा धापें कुरोंडी ।
तैसी आणि गोडी । अक्षरांतें ।।
सूर्ये अधिष्ठिली प्राची । जगा राणिव दे प्रकाशाची ।
तैसी वाचा ओतयां ज्ञानाची । दिवाळी करी ।।
नादब्रह्म खुजें । कैवल्यही तैसें न सजे ।
ऐसा बोलु देखिजे । जेणें दैवें ।।
श्रवणसुखाच्या मांडवीं । विश्व भोगी माधवीं ।
तैसी सासिन्नली वरवी । वाचावल्ली ।।
ठावो न पवता जयाचा । मनेंसी मुरडली वाचा ।
तो देवो होय शब्दाचा । चमत्कारू ।।
जें ज्ञानासि न चोजवे । ध्यानासिही जें नागवे ।
तें अगोचर फावे । गोठीमाजीं ।।
येवढें एक सौभग । वळघे वाचेचें आंग ।
श्रीगुरुपादपद्मपराग । लाहे जैं कां ।।

(ज्ञाने० – १५ – १ ते १७)

या ओव्या उलट आणि सुलट अंगांनी तपासत गेल्यास, त्या साहित्यनिर्मात्याच्या साहित्यनिर्मितिपूर्व साहित्यनिर्मितिगर्भमनोवस्थेशी आणि या मनोवस्थेतून उद्‌भवणाऱ्या अभूतपूर्व संपन्न साहित्यनिर्मितीच्या गुणवत्तेशी संबंधित असल्याचे जाणवते. जे ज्ञानाच्या किंवा ध्यानाच्याही कक्षेत येऊ शकत नाही, ते शब्दबद्ध कसे होऊ शकते ? एरव्ही जे वाणीलाच काय पण मनालाही अगोचर असते, ते सहजपणे शब्दांत ग्रथित होण्याचा चमत्कार कसा घडू शकतो ? अशा निर्मितीमुळे श्रोत्यांना 'ज्ञानाची दिवाळी' साजरी झाल्याचा आनंद कसा मिळतो ? कोटयवधी चंद्रांपासून प्रसवणाऱ्या सुधारसालाही लाजवील असे माधुर्य वैखरीला कसे लब्ध होते ? किंबहुना स्वतः वाचाच कशी सुधासिंधू होते ? याचे ग्रथन या ओवीखंडाच्या उत्तरार्धात येते.

आणि याच्या पूर्वार्धात या 'चमत्कारा'चा उगम साहित्यनिर्मात्याच्या विशिष्ट मनोवस्थेशी कसा संबंधित आहे, याचे दिग्दर्शन गुरुपूजनाच्या रूपकातून केले जाते. कोणताही पूजाविधी घेतला तरी त्यात पूजाद्रव्याच्या विनियोगाला, समर्पण भावनेला, अहंतेच्या लोपाला, शरणवृत्तीला महत्त्व असते. या पूजाभावातून हृदयाचा विकास घडून येणे, अहंतेचे विसर्जन होणे, इंद्रियांची कसमस सरून स्वेतरांशी समरस होण्याची क्षमता प्राप्त होणे, अष्टसात्त्विक भावांचा उदय होणे, इत्यादी घटक अंतर्भूत होतात. यांतील वर्ज्यावर्ज्यतेचे मंथन करून जे विधायक घटक हाती लागतात त्या घटकांच्या रसायनातून वर नमूद केलेल्या अपूर्व साहित्यसृष्टीचे अवतरण घडत असते. या वस्तुस्थितीचे भान ज्ञानेश्वरांचा हा गुरुपूजनविधी आणून देतो.

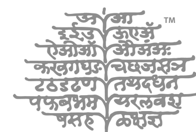
बाराव्या अध्यायात या अहंकारमुक्तीनंतरची विधायक अंगाने संपन्न होणारी साधकाची मनोवस्था योगाच्या परिभाषेत मोडली आहे, आणि तेराव्या अध्यायाच्या आरंभीचे गुरुस्मरण, सारस्वतनिर्मितीस प्रवृत्त झालेल्या साधकाच्या हृदयात, या सारस्वताचे अवतरण कसे होते, ते उलगडून दाखवणारे आहे. प्रस्तुत विषयाच्या दृष्टीने ते महत्त्वाचे आहे :

आत्मरूप गणेशु केलिया स्मरण । सकळ विद्यांचें अधिकरण ।
तेचि वंदूं श्रीचरण । श्रीगुरूंचे ।।
जयांचेनि आठवें । शब्दसृष्टि आंगवें ।
सारस्वत आघवें । जिव्हेसि ये ।।
वक्तृत्वा गोडपणें । अमृतातें पारूखें म्हणे ।
रस होती ओळंगणें । अक्षरांसीं ।।
भावांचे अवतरण । अवतरविती खूण ।
हाता चढे संपूर्ण । तत्त्वभेद ।।
श्रीगुरूंचे पाय । जैं हृदय गिंवसूनि ठाय ।
तैं येवढें भाग्य होय । उन्मेखासी ।।

(ज्ञाने० अध्याय १३–१ ते ५)

गुरू-शिष्य नात्याचे हे रहस्य आजच्या पर्यावरणात वाढलेल्या व्यक्तीला फारच दूरस्थ, अतिशयोक्त वा संकेतबद्धही वाटण्याचा संभव आहे. पण ज्ञानेश्वरांची एकंदर प्रकृती, अधिकार, त्यांची या उद्‌गारांमागील जाणवणारी भावोत्कटता विचारात घेतल्यास, हे वर्णन केवलपणे, औपचारिक आहे, असेही म्हणता येणार नाही. त्याचा अधिक विचार करणे आवश्यक ठरते.[१८] ज्ञानेश्वरांनी 'अमृतानुभवा'त मांडलेली 'चिद्‌विलासवादी' जीवनदृष्टी या बाबतीत मार्गदर्शक ठरण्याचा संभव आहे. 'ज्ञानेश्वरी'तून किंबहुना त्यांच्या साऱ्याच साहित्यातून या चिद्‌विलासवादाची स्फुरणे आढळतात,

अनुक्रमणिका





पण त्यांचे प्रकर्षाने प्रकटीकरण होते, ते मुख्यत्वे 'अमृतानुभवा'त.

चिद्विलासवादी तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टींनी पाहता बाह्यतः नाना रूपांनी, नाना भेदांनी, वेषांनी युक्त असलेली ही सृष्टी आंतरिक दृष्टचा एकरसात्मकच असते.* एकाच चिद्वस्तूची ही विविध रूपांत प्रकट होणारी प्रकाशकिरणे असतात. याला गुरू-शिष्याचे नातेही अपवाद नाही, हेही ज्ञानेश्वरांनी स्पष्ट केले आहे.[३९]

या धारणेनुसार पाहता गुरू-शिष्य नाते ही एकाच वस्तूने धारण केलेली दोन सर्जनशील अंगे ठरतात.[४०] आजच्या भाषेत याला एकाच व्यक्तित्वाची दोन रूपे असे संबोधता येईल. यातील अपार्थिवाचा भाग हा गुरू रूपात तर या व्यक्तित्वाचे पार्थिव अंग शिष्य रूपात वावरत असते, असे म्हणता येईल. या दोहोंत सातत्याने आंतरिक आदान-प्रदान, चलनवलन, संक्रमण, प्रश्नोत्तरे, संवाद इ. चालू असते. यातूनच सर्जन-प्रक्रियेला आवाहन मिळते. या प्रक्रियेचे संभरण-संचलन होते, ते या उभय अंगांच्या आंतरिक परस्परसापेक्ष आदानप्रदानात्मक प्रक्रियेतून. आजच्या भाषेत हिला द्वंद्वात्मक (Dialectical) प्रक्रिया, असे संबोधिता येईल.

या भूमिकेतून विचार केल्यास गुरुवंदन हे साधकाने घेतलेल्या आत्मस्वरूपाचा शोध व बोधही असतो. त्या दिशेने केलेली ती एक यात्रा ठरते. स्वतःच्या आंतरिक क्षमतेला ओळखणे, ती अजमावणे, प्रचोदित करणे, तिची संपन्नता सर्वांगांनी वृद्धिगत करणे, हे अध्यात्म-साधनेप्रमाणे कलासाधनेतही आवश्यक असते. त्यातून कलावंताला कलेबद्दलचे आत्मभान प्राप्त होते.[४१] त्या क्षेत्रातील विश्वज्ञानाचा, श्रेयाचा साक्षात्कार होतो. कलानिर्मिती हा अभेदात्मक आत्मज्ञानाचा एक मार्ग आहे. तो योग्य दिशेने चलित झाला, 'डोळस' झाला, की फलद्रूप होतोच.[४२] याला आवश्यक दिशा व आस्वादकता ही गुरुवंदनक्रिया पुरविते.

गुरू-शिष्य नात्याच्या संदर्भात ही जी वस्तुस्थिती, तीच वक्ता-श्रोता वा कलावंत-रसिक यांच्या नात्यांबाबतही खरी असते. "वक्ता तो वक्ता चि नोहे। श्रोतेनविण" हे जितके येथे खरे असते; तितकेच 'श्रोता तो श्रोता चि नोहे। वक्तेनविण' हेही सत्य असते.

वक्ता हा जसा अप्रकट मनाच्या पातळीवर स्वतःच स्वतःचा श्रोताही असतो, तसाच श्रोताही याच-प्रकारे स्वतःच स्वतःपुरता वक्ता असतो. 'सांगणे' आणि 'ऐकणे' या क्रिया परस्परसापेक्ष, परस्परपूरक आणि परस्परप्रेरकही असतात. निर्मिती आणि आस्वादन ही एकाच प्रक्रियेची दोन चक्रावर्तनी रूपे आहेत. त्यांचा प्रवासारंभ मात्र परस्परविरुद्ध दिशांनी होणारा. 'पचेंद्रियांचा कलभा' दोन्हीकडेही अस्तित्वात यावा लागतो. अंतिम संदर्भात वक्ता हा स्वतःशीच आणि आत्मदर्शनासाठी, आत्माविष्कारासाठी बोलत असतो.[४३] हे बोलणे जसे कधी 'काज'युक्त असते, तसे ते कधी 'काजेनविण'ही! पण त्याच्या या 'तोंड भरून बोलण्याला' 'निमित्त' म्हणून का होईना श्रोत्याचे अस्तित्व हवेहवेसे वाटते. सहसंवेदनेची ती एक गरज आहे. अन्यथा होत असलेली मांडणी, सिद्ध झालेला रस वितळून जाण्याची शक्यता असते; 'कोंभैला उन्मेष' 'सुकून' जाण्याचा संभव असतो; याची दखल ज्ञानेश्वर घेतात.§

ज्ञानेश्वरांच्या साहित्यविचारात साहित्यनिर्मात्या-पेक्षा साहित्याच्या आस्वादकाच्या अंगाने अधिक विचार झालेला आहे. कारण आविष्कार हा व्यक्तिगत असतो; पण आस्वादन वा श्रवण हे सामाजिक असते. समाजात अनेक स्तरांतील व्यक्ती असतात; त्यांच्या व्यक्तित्वाला अनेक पैलू असतात. त्या सर्वांचे वैचित्र्य व विविधता लक्षात घेऊन त्या सर्वांना एकरसात्म अशा आस्वादन-केंद्राकडे घेऊन जाण्याची जबाबदारी मुख्यतः निर्मात्या-वर किंवा वक्त्यावर वा कलावंतावर असते. श्रोतृ-संदर्भातील हा विविधतेचा आणि अंतिम स्वरूपातील तदात्मतेचा परामर्श ज्ञानेश्वरांनी आपल्या ग्रंथांतून निरनिराळ्या प्रकारे घेतलेला आहे. वक्ता-श्रोता नात्याचा उलटसुलट पद्धतीचा गोफ गुंफून या संबंधा-तील गुंतागुंतीच्या धाग्यांची उकल करून दाखवली आहे.

* दो दांडी एक श्रुती। दो डोळां एक दृष्टी। ('अमृतानुभव', १·१८)

§ हा विचार ज्ञानेश्वरांनी श्रोतृसंवादाच्या अंगाने मांडलेला आहे. अव्वल दर्जाच्या आत्मसंवादाची कोटी याहून वेगळी असते. तिचे स्वरूप 'अमृतानुभवा'त प्रकर्षाने प्रकट झालेले आहे. 'दो दांडी एकी श्रुती' या जातीची ती असते.

अनुक्रमणिका





‘अमृतानुभवा’तील साराच संवाद निवृत्तिनाथ आणि ज्ञानदेव यांच्यामधील आहे. किंबहुना ज्ञानेश्वरांनी स्वतःच स्वतःशी केलेला तो एक आत्मसंवाद आहे, असेही म्हणता येईल. ‘चांगदेवपासष्टी’तील वक्ता-श्रोता संबंध हा जवळजवळ तुल्यबल अशा दोन योग्यांमधील आहे. (‘दोन्ही डोळस आरिसे’) आणि ‘हरिपाठाच्या अभंगां’चा रोख आदेशवजा असून ते सर्वसामान्य मुमुक्षूंना उद्देशून लिहिलेले आहेत.

ज्ञानेश्वरीत मात्र या दोन्ही, तिन्ही, चारी स्तरांतील (आर्त, अर्थार्थी, मुमुक्षू व ज्ञानी) श्रोत्यांचा समुच्चय आढळतो. या निमित्ताने ज्ञानेश्वर श्रोत्यांच्या आंतरिक प्रकृतिभेदांकडे, त्यांच्या क्रिया-प्रतिक्रियांकडे, श्रवणपद्धतींकडे, प्रयोजनांकडे, तदनुषंगिक पथ्यापथ्यांकडे, फलश्रुतींकडे वारंवार आणि आवर्जून सर्वांचे लक्ष वेधतात. कारण ज्ञानेश्वरकालात ज्ञानाची वा आकलनाची सर्वच क्षेत्रे या श्रवणसंस्कृतीने व्यापलेली होती. या पर्यावरणात राहून आणि तिच्याशी संवाद साधीत साधीत आपला ग्रंथसिद्धीचा सोहळा सर्वांना सहभागी करून घेऊन त्यांना सिद्धीस न्यावयाचा होता. ज्ञानेश्वरांनी नित्याच्या जीवनव्यवहारातील जे विविध दृष्टान्त उपयोजिले आहेत,[४४] त्यांचे हेही एक कारण आहे.

येथे आदर्श श्रोत्याच्या किंबहुना त्याच्याही अतीत असलेल्या रूपात श्रीनिवृत्तिनाथ व त्यांच्या समवेत असलेला सज्जनवृंद आसनस्थ झालेला आहे. याबरोबरच समाजाच्या विविध स्तरांतील आर्त, जिज्ञासू, अर्थार्थी असाही व्यक्तिसमूह उपस्थित आहे. हा श्रोतृवृंद संमिश्र आणि अंतरंग अधिकाराच्या दृष्टीने वेगवेगळ्या पातळ्यांवर वावरत असताना आढळतो.

निवृत्तिनाथांची उपस्थिती हा केवळपणे शिष्यकौतुकाचा व कृपाप्रसादाचा भाग आहे. ज्ञानेश्वरांच्या संदर्भात ही ‘महेशमूर्ती’ सर्वत्र व सर्वकालीच प्रेरक स्वरूपात वावरत असते. हेच तिचे प्रस्तुत ठिकाणचेही प्रयोजन आहे. येथील संतसज्जन श्रोतृवृंद हे अतिशय सहृदय वृत्तीचे, वक्त्याला अखंडित उत्तेजन देऊन त्याला प्रोत्साहित करणारे, वक्त्याकडे छिद्रान्वेषी दृष्टीने न पाहता, त्याच्या वक्तृत्वातील ‘न्यून पुरते’ व ‘अधिक’ असेल ते ‘सरते’ करून घेणारे, ‘सुमनस’ आणि ‘शुद्धमती’ आहेत. हे येथे आदर्श श्रोत्याचे प्रतिनिधित्व करतात. यांतील तिसऱ्या स्तरातील श्रोतृवृंद हा समाजातील सर्वसाधारण व्यक्तींच्या रूपात उपस्थित आहे. त्यांना आध्यात्मिक दृष्ट्या ज्ञानवंत करणे, त्यांना स्वधर्माची दीक्षा देणे, हेच या ग्रंथाचे प्रयोजन आहे.[४५] यामुळे ज्ञानेश्वरीतील श्रोतृवृंदाच्या केंद्रस्थानी हाच समाज आहे. “आर्ताचेनि ओरसे। वर्षला तो शांतरसे। तो हा ग्रंथु” हे उद्गार किंवा “स्त्रीशूद्रादि प्रतिभे” सामावण्याचा विचार मुख्यतः या श्रोतृवृंदाच्या संदर्भातीलच आहे.* यामुळे सर्वसामान्यांच्या दृष्टीने हा ग्रंथ विशेष लोकप्रिय ठरलेला आहे. ‘एकले अवधान दीजे। सर्व सुखांसीं पत्र घेईजे’ ही श्रवणमहती येथे कथन केली गेली आहे, आणि तिची प्रक्रिया कशी असते, तिची पथ्ये कोणती असतात, चित्ताला हळुवारपणा येण्याची गरज का असते, यासंबंधीचे विवेचन वारंवार विस्तारिले आहे, ते मुख्यतः या मंडळींना उद्देशूनच. आस्वादनाच्या संदर्भातील ‘भावज्ञा फावती गुण चिंतामणी’चे किंवा ‘प्रबंधु हा श्रवणीं’ लागत खेवो समाधी आणी’ हे आश्वासनही मुख्यतः या मंडळींसाठीच.[४६] या मंडळींच्या निमित्ताने आस्वादनक्रिया कशी असावी आणि कशी नसावी, यांचा ऊहापोह आलेला आहे.

अव्वल दर्जाचा ग्रंथ कोणालाही उपलब्ध होऊ शकतो; पण केवळ उपलब्धतेमुळे त्या ग्रंथाचे आकलन-आस्वादन करण्याची दिशा त्या व्यक्तीला गवसतेच असे नाही. यासाठी आस्वादकाच्या ठिकाणी काही मानसिक, बौद्धिक सिद्धता, एकाग्रता, पूर्वतयारी असण्याची गरज असते. अर्थात, त्यात सर्वाधिक आणि अंतिम महत्त्व आहे ते श्रोत्यांच्या आंतरिक शुद्धमनस्कतेला. ती नसेल तर श्रोत्यांच्या ठिकाणी इतर गुण असूनही हे सारे व्यर्थ ठरते. ती गोष्ट मग ‘मुक्याबहिऱ्या’ची होते, हेही ज्ञानेश्वरांनी ‘इदं ते नातपस्काय नाभक्ताय–’ या गीताश्लोकावरील भाष्यात नोंदविले आहे.[४७] आस्वादनाची विधायक आणि विघातक अशी दोन्ही अंगे त्यांनी याप्रकारे अधोरेखित केली आहेत–

* संत जनाबाई ही या स्त्रीशूद्रांची प्रतिनिधी मानता येईल. “स्त्रीशूद्रादि प्रतिभे” यातील ‘प्रतिभा’ हा शब्द खूपच बोलका आहे. सामान्य गणल्या गेलेल्या व्यक्तींच्या अंगभूत अव्वल दर्जाच्या आकलनक्षमतेचा तो द्योतक आहे. सामान्य गणल्या गेलेल्या व्यक्तीबद्दलचा ज्ञानेश्वरांचा सन्मानभावही यातून गोचर होतो.

म्हणौनि मनें कायें वाचा । जो सेवकु होईल इयेचा ।
तो स्वानंदसाम्राज्याचा । चक्रवर्ती करी ॥
(ज्ञाने० १८·१६६८)

मूळ गीतेत वक्ता आणि श्रोता कसा असावा, याचा आदर्श त्याच्या आंगोपांगांसकट श्रीकृष्ण-अर्जुन रूपाने मूर्तिमान केला आहे; तर याच्या टोकाला असलेली संजय आणि धृतराष्ट्र ही वक्ता-श्रोता युती समोर ठेवली आहे. ज्ञानेश्वरीत याच्या जोडीला श्रीनिवृत्तिनाथ हे श्रोते तर ज्ञानेश्वर हे वक्ते असा तिसरा एक संवाद-बंध समाविष्ट केला आहे. वक्ता-श्रोता यांच्या या जोडचा अधिकार दृष्टचा उलट-सुलट दिशेने प्रवास करणाऱ्या आहेत. योगेश्वर श्रीकृष्ण आणि धनुर्धर अर्जुनसंवाद हा त्या त्या क्षेत्रातील दोन अधिकारी व्यक्तींतील संवाद आहे. तेव्हा या संवादाची यशस्वी सांगता होणारच यात शंका नाही. कारण येथे अधिकार क्षेत्रे भिन्न असली तरी मानसिक प्रगल्भतेचा मुद्दा समान आहे.

मात्र ज्ञानेश्वरीतील वक्ता–श्रोता संबंध हा ज्ञानेश्वरांनी आपल्या नेहमीच्या आर्जवी भूमिकेला अनुसरून मांडला आहे. येथील वक्ता (ज्ञानेश्वरांच्या भूमिकेनुसार) 'अनाधिकारी' आहे, तरीही या संवादाची सांगता यशस्वीच होते. याचे कारण जरी वक्ता अनाधिकारी असला तरी श्रोता अधिकारी आहे, 'न्यून ते पुरते' करून घेणारा आहे. आदर्श श्रोता हा, वक्ता अनाधिकारी असला तरी आपल्या सहृदय वृत्तीने वक्त्याचे उन्नयन घडवून आणू शकतो. त्याचे सामान्य वक्तृत्वही स्वत:च्या रसज्ञ वृत्तीने यशस्वी करून दाखवतो, हा अभिप्राय यातून स्पष्ट केला जातो. याउलट, वक्ता अधिकारी व श्रोता सामान्य असला तरीही ही किमया घडू शकते, हे यातील तिसरी वक्ता-श्रोता जोडी–संजय व धृतराष्ट्र–यातून स्पष्ट होते. येथे हे दोघेही तसे अध्यात्मक्षेत्रातील अनधिकारीच. तथापि येथील वक्ता संजय हा जरी आध्यात्मिक दृष्टचा अनधिकारी असला तरी तो मूळ गीतेतील संदर्भानुसार कृष्णार्जुनसंवाद मन लावून ऐकणारा एक श्रोताही आहे. या श्रोतृगुणाच्या बळावर तो स्वतःचे उन्नयन करून घेऊ शकतो. धृतराष्ट्र मात्र याबाबतीत आरंभापासून अखेरपर्यंत कोरडाच राहातो. स्वार्थांध एकारलेली व्यक्ती व्यवहारत: कितीही श्रेष्ठ असली तरी ती आध्यात्मिक क्षेत्रात नगण्यच ठरते. आणि एरव्ही नगण्य असलेली व्यक्ती आपल्या प्रांजळ श्रवणबळावर अध्यात्माच्या अंतरंग क्षेत्रात प्रविष्ट होऊ शकते, हे अनुक्रमे धृतराष्ट्र आणि संजय या दोघांच्या उदाहरणांवरून स्पष्ट केले आहे. अध्यात्म क्षेत्रातील चमत्कार हा की, एखाद्या चक्रवर्ती सम्राटाला श्रवण क्षेत्रात कटाक्षाने प्रविष्ट होऊनही जे साध्य करता येत नाही, ते त्याचा सेवक त्याच स्थळी राहून आणि तेवढ्याच अवकाशात स्वाभाविक क्रमात कसे प्राप्त करून घेऊ शकतो, हे येथे ज्ञानेश्वरांनी मोठ्या नाटयपूर्ण पद्धतीने आविष्कृत केले आहे.

संजयाच्या अनुषंगाने साहित्यमाध्यम दृष्टचा लक्षणीय ठरणारा आणखी एक मुद्दा लक्षात घेण्यासारखा आहे. संजयाला अगदी प्रारंभी श्रीकृष्णार्जुन-संवादात तसा कोणताच रस नव्हता. व्यासांनी सोपविलेली एक कामगिरी प्रामाणिकपणे पार पाडणे एवढीच त्याची भूमिका होय. एक तटस्थपणे प्रामाणिक वृत्तान्तकथक या भूमिकेतूनच तो आरंभकाळात तरी कृष्णार्जुनसंवाद ऐकत होता, आणि धृतराष्ट्राला कथन करीत होता. मूळ संवादस्थळापासूनही तो मनानेच नव्हे तर देहानेही दूर होता. असे असूनही घटनास्थळ आणि संजय यांमधील भौगोलिक अंतर दूर होऊन तो त्या घटनास्थळी घडलेल्या वृत्तान्ताचे आकलन, आस्वादन आणि आविष्कार अव्वल स्वरूपात करू शकला. हे जे घडले ते 'शब्द' या माध्यमाच्या किमयेमुळेच. अन्य कलामाध्यमांना हे स्थळ-काळाचे अंतर या प्रकारे आणि इतक्या प्रमाणात तोडण्याची क्षमता नसते. हे केवळ 'शब्द' या कलामाध्यमाचेच अनन्यसाधारण वैशिष्टय आहे. या माध्यमाच्या अंगभूत सामर्थ्यामुळेच हा चमत्कार होऊ शकला. इतर कलांची माध्यमे व साहित्यकलेचे माध्यम यांतील हा महत्त्वाचा फरक आहे. तोही या निमित्ताने ज्ञानेश्वरांनी स्फुट-अस्फुट स्वरूपांत व्यक्त केला आहे.

शिल्प, चित्र इत्यादी कलांची माध्यमे फारच स्थलकालबद्ध असतात. नृत्याचे माध्यम तुलनेने कमी पार्थिव, पण तेही स्थलकालाशी बांधलेलेच असते. स्वर हे संगीतकलेचे माध्यम मात्र एका बाजूने स्वत: काल-सापेक्ष असूनही ते दुसऱ्या बाजूने अतिशय तरलपणे अपार्थिवाचे पैलतीर गाठू शकते. या स्वरबंधाला छंद, लय, नाद, बिंदू इत्यादींच्या बळावर आहतातून अनाहतात प्रविष्ट होण्याची क्षमता प्राप्त होत असते.





यामुळे प्रतीतीच्या दृष्टीने अध्यात्म क्षेत्रात गायनीकला 'धन्य' मानली जाते. अव्वल दर्जाच्या साहित्यातील शब्दकलेतही संगीताचे हे सामर्थ्य छंद, ताल, लय, अनुप्रास इत्यादींमुळे काही प्रमाणात तरी संक्रांत झालेले आढळते. (उदा., 'रुणूझुणू रुणूझुणू रे भ्रमरा ...' हा ज्ञानेश्वरांचा अभंग पाहा.) शब्द आणि स्वर यांची युती या दृष्टीने लक्षणीय आहे. शिल्पाची रेखीव घनता, नृत्याची गतिशीलता वा चित्रकलेतील वैशिष्टचपूर्ण रंगसंगती कमीअधिक प्रमाणात साहित्य-कलाही शब्दकलेच्या बळावर आत्मसात करू शकते, याची प्रचीती खुद्द ज्ञानेश्वरांची शब्दकलाच देते, त्यांचे अभंगही देतात. 'रंगाशी सुरंगतेचि आगळिक' हे ज्ञानेश्वरांचे शब्द या दृष्टीने लक्षणीय आहेत. पण शब्दांचे आणखी एक वैशिष्टच म्हणजे 'शब्द' हा एका बाजूने कलेशी जसा संबंधित आहे तसा दुसऱ्या बाजूने नित्याच्या विविधांगी ज्ञानव्यवहाराशीही तो घनिष्टपणे निगडित असतो. 'शब्द' या माध्यमाची ही व्यापक क्षितिजे आणि त्याचबरोबर स्वसंवेद्य आत्मप्रतीतीच्या संदर्भातील मर्यादाही 'ज्ञानेश्वरी' आणि 'अमृतानुभव' या दोन्ही ग्रंथांतून विस्ताराने विशद केलेल्या आढळतात. 'अमृतानुभवा'त तर यासाठी एक स्वतंत्र प्रकरणच खर्च केले गेले आहे. 'ज्ञानेश्वरी' आणि 'अमृतानुभव' यांतील याबाबतीतील फरक असा की 'अमृतानुभवा'त अंतिम ज्ञानाच्या बाबतीत शब्दांच्या मर्यादा विशेषत्वाने स्पष्ट होतात; तर 'ज्ञानेश्वरी'त त्याची आवाहनक्षमता, ज्ञानप्रदता, सौंदर्यनिर्मितिसामर्थ्य प्रतीतीच्या पैलतिरावर नेऊन सोडणारे होते. 'अमृतानुभवा'त शब्दाच्या विसर्जनक्रियेला महत्त्व आहे, तर 'ज्ञानेश्वरी'त त्याच्या आवाहनक्रियेला.

'शब्द' या माध्यमाची ही महती, ज्ञानेश्वरीच्या अगदी आरंभीच्या नमनाच्या ओवीपासून सुरू झालेली दिसते. या नमनाचा आरंभच मुळी 'ॐ' या शब्द-ब्रह्माच्या उगमस्थळाला आवाहन करून होतो, आणि अंतिमतः जे आत्मरूपात्मक स्वसंवेद्य ज्ञान आहे, ते शब्दातीत असूनही ऋषिमुनींनी तपोबलावर वेदोपनिषदांमधून ते शब्दांच्या पातळीवर आणण्याचा उपक्रम केला आहे, हेही ज्ञानेश्वरांनी स्पष्ट केले आहे. शब्दांची ही महती ओळखूनच 'ज्ञानेश्वरी'त व संत-साहित्यात नामघोषगौरव आढळतो. नाम हेच देव आहे, किंवा देवाहून नाम श्रेष्ठ आहे, याचा अन्वयार्थ हाच. ज्ञानाचे अंतिम रूप मौनाच्या मिठीतूनच वर्णन करता येते हे खरे ("ते मौनाच्या मिठी वानिजे"), तथापि या निरूपाधिक ज्ञानाचा प्रारंभबिंदू मात्र बहुधा उपाधि-युक्त शब्द हाच कसा असतो हेही—

ॐ नमो जी आद्या । वेदप्रतिपाद्या ।

जयजयस्वसंवेद्या । आत्मरूपा ॥ (ज्ञाने० १–१)

या ज्ञानेश्वरीच्या आरंभीच्याच ओवीतून सूचित केले जाते. भारतीय तत्त्वज्ञानानुसार शब्द हा आकाशाचा-अवकाशाचा गुण मानला गेला आहे. यावरून शब्दाच्या व्याप्तीची कल्पना यावी. शब्दाच्या या व्याप्तीची व ज्ञानप्रदतेची कल्पना येण्यासाठी ज्ञानेश्वरांनी शब्दाची सूर्याशी तुलना केली आहे.[५०]

सूर्याचा हा दृष्टान्त ज्ञानेश्वरसाहित्यात अनेक स्थळी आणि अनेक संदर्भांत प्रकट होतो. 'कां जगाचें आंध्य फेडितु । श्रियेंचि राउळें उघडितु । निघे जैसा भास्वतु । प्रदक्षिणे ॥ (ज्ञाने० १६·२००) हे सूर्याचे असेच एक वर्णन, शब्दकर्तृत्वालाही तितक्याच समर्पकपणे लागू पडणारे आहे.

या शब्दब्रह्माच्या महात्मतेच्या अनुरोधानेच ज्ञानेश्वरीच्या आरंभी श्रीगणेश, श्रीशारदा आणि श्रीव्यासमहर्षी व व्यासमहर्षींनी रचिलेले महाभारत यांचे गौरवपूर्ण उल्लेख आलेले आहेत. खरे तर, शास्त्र, कला, अध्यात्म आणि मानवी जीवन या साऱ्यांचेच स्वसंवेद्य रसरहस्य शब्दमाध्यमातून कसे संपन्नपणे आविष्कृत होते, करता येते, याचे दिग्दर्शनच ज्ञानेश्वर या निमित्ताने करतात. ग्रंथनिर्मितिक्षेत्रातील त्यांचे मानदंड कोणते आहेत, हेही यावरून स्पष्ट होते. महाभारताला उद्देशून त्यांनी 'कलाकौतुका जन्मस्थान', 'शारदेचे लावण्यभांडार', 'विवेकतरूचे अभिनव उद्यान', 'प्रमेय महानिधी', 'विद्यांचे मूळपीठ', 'धर्माचे माहेर', 'सज्जनांचे जिव्हार', 'नवरस-सुधाब्धी' यांसारख्या गौरवभरित विशेषणांचा जो वर्षाव केला आहे, त्यावरून ज्ञानेश्वरांच्या ग्रंथादर्शाचे निदर्शन होते.

महाभारतकार व्यास हे ज्ञानेश्वरांच्या मते सर्वश्रेष्ठ ग्रंथकार आहेत. त्यांना त्यांनी अग्रपूजेचा मान दिला आहे. ज्या महाभारतांतर्गत 'भगवद्गीते'वर त्यांनी आपले भाष्य आधारलेले आहे, त्या भगवद्-गीतेला तर 'वाङ्मयी मूर्ती श्रीप्रभूची' असेच ते

संबोधितात. गीतेवरील आपले हे भाष्य म्हणजे शब्दांच्या षोडशोपचारांनी केलेले सर्वात्मक ईश्वराचे पूजन किंवा शब्दांचीच हविर्द्रव्ये समर्पण करून सिद्ध केलेला एक वाग्यज्ञ'[१२] असे मानलेले आहे. आणि या वाग्यज्ञाने त्या सर्वात्मक ईश्वराने किंवा विश्वात्मक देवाने संतुष्ट होऊन 'पसायदान' द्यावे, अशी शेवटी प्रार्थनाही केली आहे. आणि या ग्रंथसिद्धीच्या सोहळचाची सांगता "सणू भोगिजे सणे" वृत्तीने केली आहे. 'पसायदाना'च्या निमित्ताने ग्रंथार्थी व्यक्ती आणि समाज यांच्या दृष्टीने अंतिम फलश्रुती म्हणजे काय तेही स्पष्ट केले आहे. 'जो जे वांछिल तो ते 'लाहो' ही या फलश्रुतीची व्याप्ती आहे. ही 'वांच्छा' ही शेवटी 'देणे-घेणे सुखचि वरि' कशी होते, कोणत्या प्रक्रियेने होते, हेही ज्ञानेश्वरांनी 'पसायदाना'तून स्पष्ट केले आहे. या पसायदानाचा प्रारंभ 'वाग्यज्ञा'ने होतो. या वाग्यज्ञाने लाभणारी प्रसन्नता, घडणारी हृदयशुद्धी, या हृदयशुद्धीमुळे, त्याच्या संसर्गाने खलांचे खलत्व नष्ट होणे, पर्यायाने ते सज्जन होणे, या सज्जनांची 'मांदियाळी' यामुळे वाढत जाणे, या साऱ्यांचे ज्ञानेश्वर क्रमाने वर्णन करतात. साहित्याच्या आस्वादनाची 'सणू भोगिजे सणे' पद्धतीची व शांत रसात अंतिमतः परिणत होणारी ही प्रक्रिया ज्ञानेश्वरांनी तपशिलात जाऊन उलगडली आहे. 'शब्दु शब्दू याजिजे। त्या वाग्यज्ञु म्हणिजे' ही वाग्यज्ञाची व्याख्याही लक्षणीय आहे.

ॐकाराच्या उच्चाराने होणारा ग्रंथारंभ, शब्दांच्या माध्यमातून ग्रंथाचे केलेले विविधांगी विस्तरण आणि शेवटी वाग्यज्ञाने झालेली या ग्रंथनिर्मितीच्या सोहळचाची समाप्ती, शब्दशक्तीचा आरंभ, मध्य आणि पर्यवसान या तिन्हींचेही संगतवार निर्देशन करतात.

साहित्याच्या उपासकाला त्याच्या श्रेष्ठ ध्येय-सिद्धीच्या संकल्पात आरंभापासून अखेरपर्यंत साहाय्य करणाऱ्या शब्दशक्तीची विविध विलसिते, ज्ञानेश्वरीत विविध अंगांनी साकार झालेली आढळतात. यांतून शब्दांच्या विविध शक्ती कोणत्या? 'वाक्चातुर्य' म्हणजे काय? 'वाग्विलासाचे विस्तरण' कोणकोणत्या घटकांमुळे होते? 'रसिक अक्षरे' कशी संपन्न होतात? वाणीचे विविध प्रकार कोणते? कवित्वाला परतत्त्व-स्पर्श कसा लाभतो? वैखरीचे रूपांतर परावाणीत कसे होते? तिची प्रक्रिया काय? या प्रश्नांची उत्तरे मिळू लागतात. साहित्यरूप धारण करणाऱ्या शब्दांचे तात्त्विक अन्वयार्थ तर यामुळे आकलन होतातच, पण याबरोबरच त्यांचे विविधांगी उपाययोजनही यशस्वी-पणे कसे सिद्धीस जाऊ शकते, याचे प्रात्यक्षिकही ज्ञानेश्वरीमध्ये पाहावयाला–अनुभवावयाला मिळते. साहित्यव्यापाराच्या विविधांगी स्वरूपावर त्यामुळे चांगला प्रकाश पडतो.

आणि असे समजून येते की, शब्द ('वैखरी') जेव्हा व्यावहारिक पातळीवर वावरत असतात, तेव्हा त्यांत वस्तुनिष्ठतेचा, तार्किकतेचा फार मोठा अंश असतो. हेच शब्द जेव्हा काव्यात्मतेच्या दिशेने प्रवास करू लागतात, तेव्हा त्यांतील तार्किकतेला पूर्ण फाटा मिळतो असे नव्हे. पण तार्किकता मागे पडून त्यातील कल्पनीयतेला (Imaginativeness) अधिक अवसर मिळू लागतो. शब्दांच्या कडा अधिक प्रसरणशील, प्रवाही बनतात.'[१२] विविधांगी 'आविष्कारासाठी' त्या आसुसलेल्या असतात. त्यामुळे त्या उपमा–उत्प्रेक्षा-रूपक–प्रतिमा–प्रतीके–दृष्टान्त-मिथके (Myths) यांचा आश्रय शोधू लागतात'[१३] यामुळे उदित झालेल्या भावाला नवनवी आणि विस्तरणशील रूपे देण्यास या अलंकारांचे साहाय्य होते. ('मध्यमा' वाणीचे हे कार्य आहे.)

यामुळे ऐंद्रिय संवेदनाविश्व जागे होते. 'पंचेंद्रियांचा कलभा' सुरू होतो.'[१४] ऐंद्रिय आणि अतींद्रिय एकमेकांना प्रचोदित करतात, आणि अखेरीस ऐंद्रियतेचा पडदा दूर सरून 'अतींद्रिय इंद्रियांकरवी भोगविण्याची' क्षमता आविष्काराला प्राप्त होते (वाणी 'पश्यन्ति'च्या पातळीवर जाते). 'वाचे बरवें कवित्व। कवित्वीं रसिकत्व। रसिकत्वीं परतत्त्व। स्पर्श जैसा॥' या ज्ञाने-श्वरांच्या सुप्रसिद्ध सूत्राचा अन्वयार्थ हाच. (परावाणी= परतत्त्वस्पर्शी असते) याच प्रवासाचा उलटा क्रम परा, परमन्ती, मध्यमा, वैखरी, या वाणीच्या प्रकारभेदांतून आणि क्रमातून दिग्दर्शित होते. 'वाक्चातुर्याच्या' किंवा 'वाक्विलासाच्या' पाठीशी हीच प्रक्रिया असते. वानगी-दाखल या प्रक्रियेची पुढील दोन उदाहरणे पाहा :

(अ) माझा मराठाचि बोलु कौतुकें। परि अमृतातेंही पैजासी जिंके।
ऐसीं अक्षरें रसिके। मेळवीन॥

अनुक्रमणिका

जिये कोवळिकेचेनि पाडें। दिसती नादींचे रंग थोडे।
वेधे परिमळाचें बीक मोडे। जयाचेनि॥
ऐका रसाळपणाचिया लोभा। कीं श्रवणींचि होती जिभा।
बोलें इंद्रियां लागे कलंभा। एकमेकां॥
सहजें शब्दु तरी विषो श्रवणाचा। परि रसना म्हणे हा रस आमुचा।
घ्राणासि भावो जाय परिमलाचा। हा तौचि होईल॥
नवल बोलतीये रेखेची वाहणी। देखतां डोळयांही पुरों लागे धणी।
ते म्हणती उघडली खाणी। रूपाची हे॥
जेथ संपूर्ण पद उभारे। तेथ मनाचि धांवे बाहिरें।
बोलु भुजाही आविष्करे। आलिंगावयां॥
ऐशी इंद्रिये आपुलालियां भावीं। झोंबती परि तो सरिसेपणेचि बुसावी॥
जैसा एकला अंग येववी। सहस्र करूं॥
तैसें शब्दाचें व्यापलपण। देखिजे असाधारण।
पाहातया भावज्ञां फावती गुणा। चिंतामणीचे॥
(ज्ञाने० ६/१४–२१)

(ब) बुद्धिचिया जीभा। बोलाचा न चखता गाभा।
आखरांचिया चि भांभा। इंद्रियें जीति॥
पाहाचां मालतिचे कळे। घ्राणासि वाटले कीर परिमळे।
परि वरिचिली बरवा काई डोळे। श्रावली नोहोति॥
तैसे देशिचिया घ्यावा। इंद्रिये करिति रानिवा।
मग प्रमेयांचिया गांवा। लेसा जाइजो॥
ऐसेनि नागरपणे। बोलु निमे ते बोलणे।
आइकां ज्ञानदेवो म्हणे। निवृत्तिचा॥
(ज्ञाने० ७/२०२–२०५)

शब्दांची या प्रकारची ही किमया, सर्वाधिकपणे व्यक्त होते, ती काव्यात – विशेषत: भावकाव्यात. कारण उत्स्फूर्तता, उत्कटता, तरलता, आत्मनिष्ठा, छंदोमयता, सूचकता, ऐंद्रियता, चिंतनप्रवणता, नित्यनूतनता, जाणिवेकडून नेणिवेकडे जाण्या-येण्याची क्षमता हे घटक या प्रकारच्या काव्यातूनच सर्वाधिकपणे प्रकट होऊ शकतात. याची प्रचीती ज्ञानेश्वरांच्या स्फुट रचनेतून तर येतेच, पण ती 'अमृतानुभव' आणि 'ज्ञानेश्वरी' यांसारख्या तत्त्वप्रचुर ग्रंथांतूनही येते. यामुळे ज्ञानेश्वरी हा जसा भाष्यग्रंथ आहे तसा तो महाकाव्यात्मही ग्रंथ आहे हे प्रतीतीस येते. ज्ञानेश्वरांनी त्याला 'प्रबंध' असे संबोधिले आहे तर दुसऱ्या बाजूने तो अनेक भावगीतांचा संग्रहही वाटतो.[५५] महाकाव्य आणि भावगीत यांची या प्रकारची जवळिक मराठीत तरी ज्ञानदेव साहित्या-खेरीज अन्यत्र आढळत नाही. किंबहुना हे एक 'विश्व-काव्य' (cosmic poetry) आहे– विश्वात्म्याने विश्वाकरिता लिहिलेले ('ज्ञानेश्वरी'त येणारे 'विश्व' या शब्दाचे उपयोजन या दृष्टीने पाहावे). यातील कितीतरी ओव्या आपल्या चापल्याने, संवेदनप्राचुर्याने, व्यंजनक्षमतेमुळे भावगीताला जवळ येतात. अशा परिस्थितीत ज्ञानेश्वरीचे स्वरूप निश्चित करताना "ज्ञानेश्वरी हा अथपासून इतिपर्यंत ज्ञानप्रधान शास्त्र-ग्रंथ आहे, प्राचीन विचारवंतांच्या परिभाषेनुसार ज्ञानेश्वर 'शास्त्रकवी' आहेत, आणि त्यांनी लिहिलेली ज्ञानेश्वरी हे शास्त्रकाव्य आहे" असे जे काहींनी म्हटले आहे[५६] ते युक्त वाटत नाही.

धर्म, अर्थ, काम आणि मोक्ष या पुरुषार्थांचा उपदेश शास्त्रग्रंथात असतो. ज्ञानेश्वरीत या साऱ्यांचे संदर्भ आणि स्पष्टीकरणे निश्चितच आहेत. किंबहुना 'किंकर्म किमकर्मेति'चा व्यामोह दूर करून व्यक्तीला आणि समाजाला स्वधर्माची दीक्षा देण्यासाठीच[५७] ज्ञानेश्वरांनी भगवद्गीतेची निवड भाष्यासाठी केलेली आहे. 'धर्मकीर्तन', 'धर्मनिधान' हे शब्दप्रयोग याचेच द्योतक आहेत, असेही म्हणता येईल.

हे सारे मान्य करूनही 'ज्ञानेश्वरी' हा वर्णनपर वा उपदेशपर शास्त्रग्रंथ नाही. या ग्रंथाचे नाते विधाना-त्मक पद्धतीने केलेल्या शास्त्रनिरूपणापेक्षा आध्यात्मिक काव्यमुद्रेशी (spiritual poetry) सर्वाधिक प्रमा-णात आहे. 'ज्ञानेश्वरी' हा शास्त्रग्रंथ आहे असा पक्ष घेणाऱ्यालाही या 'शास्त्रग्रंथाला' काव्यात्म विचाराचे (Thought poetry) अधिष्ठान आहे,[५८] असेच म्हणावे लागेल. यातील चिंतनपरतेचे स्वरूप लक्षात घेऊन हे चिंतनप्रधान काव्य (Reflective Poetry) आहे, असेही कुणाला म्हणावेसे वाटेल. कोणत्याही अंगाने आणि दिशेने विचार केला तरी ज्ञानेश्वर

साहित्याचा ऋणानुबंध कवितेशीच असल्याचे आढळते.[५९] आणि यात नवल वाटण्याचेही कारण नाही. कारण ज्ञानेश्वरांच्या चिद्‌विलासवादी दृष्टीतच या काव्यात्मतेचा उगम आणि विस्तार आहे. ही दृष्टी विश्वालाच काव्य मानणारी आहे. या भूमिकेनुसार सारे विश्व हेच एक आनंदाची वृष्टी करणारे विशाल आणि अद्‌भुत काव्य ठरते. या चिद्‌विलासवादी धारणेनुसार सर्व विश्व हे मूलतः एकात्मच ('असिकी वस्तुप्रभा') असते. एकाच चैतन्यवस्तूची ही विविधांगी विलसिते असतात. विश्वात्म्याच्या क्रीडावृत्तीतून ती उद्‌भवलेली असतात. या विश्वात्म्याला 'एकपण सुमास' होत नाही. मूल एकात्मता न सोडता आत्माविष्कारासाठी या आविष्कारातून क्षणाक्षणाला नित्यनव्याने उदयास येणाऱ्या सौंदर्यस्फुरणासाठी, त्या स्फुरणांच्या आस्वादासाठी हा विश्वात्मा सतत दुज्या रूपाने स्पंदन पावत असतो.[६०] विश्वात्म्याच्या या सर्जनशील आनंदक्रीडेत लहान-मोठा, आप-पर असा भेद न मानता प्रत्येकाने त्याच्या त्याच्या क्षमतेप्रमाणे पण शुद्धमनस्कतेने सहभागी व्हावयाचे असते. सणाने सण साजरा करावयाचा असतो: गीतेतील कृष्णार्जुनसंवादातही ज्ञानेश्वरांच्या मते हाच वत्सल, व्यापक क्रीडाभाव आहे.[६१] 'देव देऊळ परिवारू। कीजे कोरूनि डोंगरू। तैसा भक्तीचा हा व्यवहारू। कां न हो आवा॥' (अमृ० ९–४१) या अलंकारिक प्रश्नातून हाच भाव प्रकट झाला आहे.

या धारणेनुसार जीवनव्यवहार, ईश्वरभक्ती आणि कला किंवा साहित्यनिर्मिती ही अंतिमतः एकरसात्मकच ठरतात. "पाणी कल्लोळाचेनि मीसे। आपणणें वेल्हावे जैसे। वस्तू वस्तुत्वे खेवो ये तैसें। सुख लाहे॥" (अमृ० ९ वे प्रकरण) चा हा भाग असतो. वस्तू तीच असली तरी तिच्या आस्वादनाची 'चंद्रु काय शिळा ? सूर्यु काय ओविळा ?' असा प्रश्न ज्ञानेश्वर विचारतात. त्यासाठी 'पढियते सदा तेचि। परी भोगी नवी रूची।' हा आपणा सर्वांचा जीवनानुभव पुढे ठेवतात. या आस्वादनप्रक्रियेचे वर्णन करताना 'गोडिये आपुली गोडी। घेता काय न माने तोंडी। आम्हा परस्परें आवडी। तो पाडू असे॥ (चां. पा० ४१) असे चांगदेवांना उद्देशून ज्ञानेश्वरांनी म्हटले आहे. [illegible]गाचे डोहीं उठणारे हे आनंदतरंग असतात. आनंद-[illegible] शुद्धमनस्कतेने आपापल्या परीने प्रत्येकाने सहभागी व्हावयाचे असते. यात लहान-मोठा असा भेदभाव नसतो.

जीवनाच्या विशालतेची, पावित्र्याची, पूजनात्मकतेची, एकरसात्मकतेची ही आंतरिक जाणीव ठेवून या जीवनक्रीडेत शुद्धमनस्क वृत्तीने आपापल्या परीने प्रत्येकाने सहभागी व्हावयाचे असते. क्रीडात्म वृत्तीने पाण्यावर मकराकृती रेखाटण्याच्या छंदासारखाच हा प्रकार असतो. या आकृतींच्या सर्जन-विसर्जनाची विलसिते कौतुकाने पाहात राहणे, अनुभवणे हीच साक्षात्काराची अंतिम फलश्रुती. हेच जीवनमांगल्य ज्याला 'अमृतानुभव' म्हणतात तो हाच.

साहित्याचे अध्यात्माशी आणि अध्यात्माचे साहित्याशी असलेले हे ऋणानुबंध मराठी सारस्वतात तरी ज्ञानेश्वरीच्या तोलामोलाने अन्य कोणी उलगडून दाखविले नाहीत.

व्यक्तीला वा समूहाला या प्रकारची प्रत्यक्षकारी अनुभूती साहित्याच्या माध्यमातून कशी, केव्हा आणि कोणत्या प्रकारे प्राप्त होते, यासाठी त्या साहित्याचा रूपबंध कसा असावा लागतो, साहित्यनिर्माता आणि त्याचा आस्वादक यांची मनोवस्था कोणत्या प्रकारची असावी लागते, याचे सर्वांगीण व सविस्तर उद्‌घाटन विवेचनाच्या ओघात ज्ञानेश्वर करतात. अध्यात्म आणि साहित्य यांचे परस्परसंबंध समजून घेण्याच्या दृष्टीने अतिशय महत्वाचे आहेत.[६२] परंतु मध्यवर्ती मराठी साहित्यसमीक्षेचे याकडे बव्हंशी दुर्लक्षच झालेले आहे. ज्ञानेश्वरांच्या 'विदग्ध रसवृत्ती'च्या परामर्शापलीकडे तिची मजल फारशी गेलेली नाही.

क्वचित केव्हा केव्हा अध्यात्म आणि साहित्य यांच्या नात्याची मराठी समीक्षेला आठवण येते. तेव्हा ही समीक्षा आधुनिक युगातील श्री. अरविंद, रवींद्रनाथ ठाकूर, आनंद कुमारस्वामी यांसारख्या मंडळींच्या एतद्विषयक समीक्षेकडे दृष्टिक्षेप टाकते. ते आवश्यकही असते; योग्यही म्हणता येईल. पण या समीक्षेला या संदर्भात ज्ञानेश्वरांची सहसा आठवण होऊ नये. याबाबतीत ज्ञानेश्वरांना तरी वाट पुसावी असे वाटू नये याचे आश्चर्य मानावे की खंत ? एका बाजूने मराठी मनाला अतिशय जवळचा असणारा हा ग्रंथकार दुसऱ्या बाजूने याप्रकारे दूरच राहतो, ही विपरीत परंतु सत्य परिस्थिती, ज्ञानेश्वरीच्या सप्तजन्मशताब्दीच्या निमित्ताने तरी दूर व्हावी, एवढीच अपेक्षा.



टीपा

(संदर्भासाठी मुख्यतः 'ज्ञानेश्वरी'च्या सरकारी प्रतीचा अवलंब केला आहे.)

१. उदाहरणार्थ, नाटक हा कलाप्रकार घेतल्यास, 'आदर्शवादी', 'वास्तववादी', 'अस्तित्ववादी', 'प्रहसनात्मक' यांसारखे या कलाप्रकारांतील भेद याचेच द्योतक.

२. तत्त्वचिंतनयुक्त आत्माविष्कारप्रवणता हा त्यांचा प्रकृतिधर्मच होता. हे 'चांगदेवपासष्टी' च्या लेखनाच्या पार्श्वभूमीवरून स्पष्टच होते. चांगदेवांच्या 'कोऱ्या पत्रा'वरील ज्ञानेश्वरभावंडांची प्रतिक्रिया आणि ज्ञानेश्वरांची व्यक्तिगत प्रतिक्रिया यांतील भेद यादृष्टीने लक्षणीय आहे.

३. यामुळे प्राचीन वा मध्ययुगीन साहित्यात या ना त्या प्रकारे हा धर्माचा संदर्भ सातत्याने डोकावतो, मात्र हे सारेच साहित्य धर्मप्रवण असले तरी ते अत्युच्च कोटीच्या अनुभूतीला स्पर्श करणारे आहे, असेही नाही. ईश्वरभक्ती, धर्मोपदेश, पुराणकथा, स्तोत्रकाव्ये, खंडकाव्ये, आरत्या, पदे इत्यादींच्या रचनेतून याचाच प्रत्यय येतो. ज्ञानेश्वरसाहित्यास मात्र त्याचा रचनाबंध कोणताही असला तरी त्यामागील दृष्टी असते. ती अत्युच्च कोटीच्या आध्यात्मिक जाणिवेकडे जाणारी आणि नेणारी.

४. ज्ञानेश्वरांनी 'ग्रंथोपजीवी' ही संज्ञा ग्रंथलेखन, वाचन, श्रवण इत्यादींच्या मार्गाने शब्द-माध्यमाच्या मार्फत अध्यात्मज्ञान करून घेऊ इच्छिणाऱ्यांच्या अनुरोधाने उपयोजिली आहे.

५. डॉ. मा. गो. देशमुख यांचे 'मराठीचे साहित्यशास्त्र' (१९४०) आणि डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांचा 'ज्ञानेश्वरीतील विदग्ध रसवृत्ती' (१९५३) हे यांतील प्रमुख ग्रंथ. डॉ. श्री. व्यं. केतकर यांनी याहीपूर्वी (१९२८) लिहिलेला 'महाराष्ट्रीयांचे काव्यपरीक्षण' हा ग्रंथ अतिशय महत्त्वाचा आहे. तथापि त्यातील विवेचन मुख्यतः समाजशास्त्रीय आहे.

६. 'शृंगाराच्या माथा पाय ठेवणाऱ्या' शांतरसाचा ज्ञानेश्वरांनी केलेल्या पुरस्काराचा उगम संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांतील एक अग्रणी अभिनवगुप्त यांच्या एतद्विषयक विचारसरणीत असल्याचा काही जाणकारांचा अभिप्राय आहे.

६ अ. अद्वयानंद परिसे। दृष्टि रसमय झाली असे (१८/१५८६).

७. 'साहित्य' या शब्दाच्या जोडीने 'सारस्वत' असाही एक शब्द ज्ञानेश्वरीत येतो. सामान्यतः ते समानार्थीच असतात. यांपैकी कोणताही शब्द घेतला तरी तो अध्यात्मसंबद्ध साहित्याशी (Spiritual poetry– literature) अनुबंधित असतो.

८. 'श्लेष' शब्द रूपक या अर्थीही ज्ञानेश्वर वापरतात. ('उदा., सूर्यश्लेषाचे काटाळे') (अ० १६।२८).

९. 'संसारदुःखा मोकळविणे। विकृतिविण' (ज्ञाने० अ० ४/२१९).

१०. 'जेथ साहित्य आणि शांती। हे रेखा दिसे बोलती।
जैसी लावण्यगुणकुलवती। आणि पतिव्रता॥' (ज्ञाने० ४/२१८).

११. 'ज्ञानेश्वरी' ११/६१९.

१२. देशियेचेनि नागरपणें। शांतु शृंगारातें जीणें।
वोविया कीं होती लेणें। साहित्यासि॥ ४१॥
मूळग्रंथीचया संस्कृता। सवें नीट मऱ्हाटी पढतां।
अभिप्रायें मानलिया उचिता। कवणि भूमिका न नेणवे॥ ४२॥
जैसें अंगिचेनि सौंदर्यपणें। लेणियांसीं आंगचि होय लेणें।
तेथ अलंकारलें कवण कवणें। हें निर्वचेना॥ ४३॥
ऐसी देशी आणि संस्कृत वाणी। एका भावांचा सुखासनी।
शोभती ते आणि। चोखटा आइका॥ ४४॥ (ज्ञानेश्वरी अ० १० ओ० ४१–४४).

१३. परी नेणतीच गांवढिया। काय कोपो आतां धनंजया।
आंग सांडोनि छाया। आलिंगितोसि मा॥ (ज्ञाने० ११·६२९).

अनुक्रमणिका

१४. गव्हारू निद्रासुखें । घर जळत असे तें न देखे ।
नेणतां जेवीं विखें । रांधिलें अन्न ।। (ज्ञाने० १३·७४१).

१५. तो प्रसंगु असे नागरू । जो सकळ धर्मासि आगरू ।
की विवेकामृत सागरू । प्रांतहीनु ।। (ज्ञाने० २·३७४).

१६. ऐसेनि नागरपणे । बोलू निमे ते बोलणे ।। (ज्ञाने० ७·२१०).

१७. 'ज्ञानेश्वरीतील विदग्ध रसवृत्ति' (पृ. १९).

१८. आज बहुजनसमाजाचा एका वेगळचा भूमिकेवरून साहित्याशी अनुबंध निर्माण होत आहे. शैलीदृष्टचा यातील आविष्कारपद्धती अद्यापि संभ्रमावस्थेत आहे; ज्ञानेश्वरांची भाषादृष्टी त्यांना या बाबतीत काही प्रमाणात मार्गदर्शक ठरू शकेल.

१९. आरंभकालीन मराठी काव्यावर या विदग्ध शैलीची छाया मोठ्या प्रमाणावर आढळते (उदा., नरेंद्र, भास्करभट्ट बोरीकर इ.).

२०. वेदु संपन्नु होय ठाईं । परी कृपणु ऐसा आनु नाहीं ।
जे कानीं लागला तिहीं । वर्णांचाचि ।। (ज्ञाने० १८·१४५७).

२१. एवं वेदाचे मूळसूत्र । सर्वाधिकारैकपवित्र ।
श्रीकृष्णे गीताशास्त्र । प्रकट केले ।। (ज्ञाने० १८·१४२६).

(येथील 'सर्वाधिकारैक पवित्र' हा शब्दप्रयोग विशेष लक्षणीय आहे).

२२. व्यासमहर्षी हे ज्ञानेश्वरांचे ग्रंथनिर्मितिक्षेत्रातील आदर्श आहेत. त्यांच्या गौरवाचे अनेक सूर ज्ञानेश्वरीत उमटलेले आढळतात.

२३. 'जनमेजयाचे अवलीला । दोष गेले ।। (ज्ञाने० १·३७).

२४. मजलागीं ग्रंथाची स्वामी । दुजी सृष्टी जे हे केली तुम्ही ।
तें पाहोनि हासों आम्ही । विश्वामित्रातेंही ।।
जें असोनि त्रिशंकुदोषे । घातयाही आणावें वोसें ।
तें नासतें कीजे कीं ऐसें । निर्मावें नाहीं ।। (ज्ञाने० १८; १८·१७६६).

ईर्षेच्या आहारी जाऊन केलेल्या निर्मितीचे हानिकारकत्व ज्ञानेश्वरांनी या निमित्ताने अधोरेखित केले आहे.

२५. "All Indian Art is throwing out certain profound self vision, found by going within to innermost secrets of significance of form and appearance."
–Shri Aurobindo (Foundations of Indian Culture; Chapter IX)

२६. या संदर्भात आल्फ्रेड नॉर्थ व्हाइटहेड या आधुनिक पाश्चात्त्य तत्त्ववेत्याने काढलेले पुढील उद्गार लक्षणीय आहेत:

Religion is the vision of something which stands behind, beyond within the pursuing flux of immediate things, something which is real and yet waiting to be realized, something which is remote possibility and yet the greatest of present facts; something that which gives meaning to all that passes and yet eludes apprehension, something which possession is the final good and yet beyond all reaches, something which is the ideal and yet the hopeless quest ('Science and the Modern world', P. 171; Lowell Lectures, 1925).

शुद्ध धर्मभावनेचे हे वर्णन ज्ञानेश्वरांच्या अध्यात्मवादाला जवळचे आहे, पण तिच्या प्राप्तीच्या संदर्भात व्हाइटहेडने जी कमालीची साशंकता व्यक्त केली आहे ती ज्ञानेश्वरांना स्पर्शही करू शकणार नाही. धर्मभावनाही त्यांच्या केवल 'दिठीचाच विषो' झाली होती असे नव्हे; तर त्यांच्या नित्याच्या अनुभूतीला सातत्याने तो घडणारा साक्षात्कार आहे.

अनुक्रमणिका

२७. 'Man is a rational animal.' अशी ज्याप्रमाणे माणसाची व्याख्या करण्यात येते त्याप्रमाणे 'Man is a symbol– making animal' किंवा 'Myth making animal' अशीही पुष्कळदा व्याख्या केली जाते. चिंतनशील प्राणी, अशीही व्याख्या करता येईल.

२८. 'अनुभूती अर्थपूर्ण व्हावयाला ती एका तात्त्विक पातळीवर जावी लागते. त्याशिवाय तिला सर्वस्पर्शी स्वरूप प्राप्त होत नाही. अभिव्यक्तीतील स्थलकालादी अपरिहार्य मर्यादा जमेस धरूनही, ती अनुभूती त्यापलीकडे जाते. कला ही आपल्या साधनापलीकडे जाऊ पाहते, यातूनच तिला एक प्रकारची universality येते. तिचे प्रकल्पन (Transformation) झालेले असते. हाच तो परतत्त्वस्पर्श होय.' (पु. शि. रेगे; 'छांदसी'; पृ. ११४).

२९. तीरें संस्कृताचीं गहनें । तोडोनियां मऱ्हाठिया केली शब्दसोपानें ।
रचिलीं धर्मनिधानें । निवृत्तिदेवें ।। (ज्ञाने० ११·९).

३०. माध्यमाचे कौतुक ज्ञानेश्वर 'नादू वाचा न येता । तरी गोचरू कें होता' (१८·१७०१) अशा शब्दांत करतात.

३१. परंपरेनुसार ज्ञानेश्वर हे योगमार्गीही होते. गोरखनाथांना उद्देशून त्यांनी 'योगालिनी सरोवरू' असा शब्दप्रयोग केलेला आहे. आणि आपल्या या ग्रंथनिर्मितीला प्राप्त झालेले 'समाधिधन' असे म्हटले आहे. (ज्ञाने० अ० १८·१७५५, १७६३). गीतेत श्रीकृष्णाला उद्देशून 'योगेश्वर' अशी संज्ञा वापरली आहे.

३२. ज्ञानेश्वरांनी आपल्या हातून झालेल्या ग्रंथनिर्मितीचे श्रेय आपल्या या संदर्भातील पूर्वतपश्चर्येलाच दिले आहे ('माझिया सत्यवादाचें तप। वाचा केलें बहुत कल्प। तया फळाचे हे महाद्वीप । पातली प्रभु ।।') (ज्ञाने० १६·३२).

३३. या दृष्टीने साहित्ययोग व भावार्थप्रधान भक्तीचे तत्त्वज्ञान यांत खूपच साम्य आहे. 'वेडांवाकुडा गाईन । परी तुझा म्हणवीन' या तुकारामांच्या पंक्ती यामुळेच यथार्थ ठरतात. वारकरी पंथाच्या उपासकांनी नामभक्तीचा व तदनुषंगिक जमेल त्याप्रमाणे साहित्यनिर्मिती करण्याचा मार्ग मुक्तपणे स्वीकारला याचे कारण हेच.

३४. 'आम्हा घरीं धन शब्दांचीच रत्ने' –तुकाराम.

३५. तुकारामांच्या भाषेत 'काय म्या पामरें बोलावीं उत्तरें। परि त्या विश्वंभरें बोलविले' ही धारणा निर्माण व्हावी लागते.

३६. 'झेन बुद्धिझम 'मध्ये हिलाच शून्यावस्था म्हटलेले आहे.

३७. 'म्हणोनि साधका तूं माउली। पिके सारस्वत तुझा पाऊलीं।
या कारणें मी साऊली। न संडीं तुझी।।' (ज्ञाने० अ० १२·८)
'म्हणोनि माझे नीच नवे। श्वासोच्छ्वासही प्रबंध होआवे।
गुरुकृपा काय नोव्हे। ज्ञानदेवो म्हणे ।।' (ज्ञाने० १८·१७–३४).

३८. आधुनिक मानसशास्त्रात नेणिवेचा आणि सर्जनशीलतेचा अनुबंध मांडण्याचा प्रयत्न केला जातो. उदा., मनोवस्था जेव्हा नेणिवेच्या पातळीवर जाते, तेव्हा ती अवस्थाच उत्स्फूर्त स्वरूपाच्या आंतरिक आकृतिबंधांना जन्म देते, असे म्हटले जाते. आदिबंधात्मक समीक्षेतही या प्रकारचा संदर्भ डोकावतो. ज्ञानेश्वरांनी मांडलेल्या यासंबंधीच्या विचारांना हे मानसशास्त्रीय विचार जवळचे आहेत.

३९. एकपण नोहे सुसास। म्हणोनि गुरुशिष्याचे करोनी मिस।
आपुली आपण वास। पाहणे जे।। (अमृ० प्रक० २·१३).

४०. 'मोटकें गुरूमुख उदैलें दिसे। हृदयीं स्वयंभचि असे।
या उद्गारांचा अन्वयार्थही हाच आहे (ज्ञाने० ९·४९).

४१. ज्ञानेश्वरांनी दिलेला एकलव्याचा दाखला या दृष्टीने खूपच बोलका आहे.
श्रीगुरुचेनि नांवें माती। डोंगरीं जयापासीं होती।
तेणें कोळियें त्रिजगतीं। येकवद केली ॥ (ज्ञाने० १८·१७३०).

अनुक्रमणिका

४२. ' चांगदेवपासष्टी 'त चांगदेवांना उद्देशून ज्ञानेश्वरांनी पुढील उद्‌गार काढले आहेत : " ज्ञानदेव चक्रपाणी ऐसे। दोन्ही डोळस आरिसे। परस्परां पाहता कैसे। मूकले भेदा ॥ ' (चां. पा० ६२).

४३. आरिसाचिया देखिलया। गोमटें कीजे धनंजया।
तें तया नोहे आपणयां–। लागीं जैसें ॥
तैसे पार्था तुझेचि मितें। मी बोलें आपणयांचि दोषें।
माझां तुझां ठायीं असे। मी तूं पण गा ॥ (ज्ञाने० अ० १३४७–१३४८).

४४. ' आमोद सुनास ' होण्याची किंवा ' भ्रमरच फुले ' होण्याची क्रिया.

४५. या प्रयोजनाचा पल्ला किती सर्वव्यापी, भव्योदात्त आहे याची कल्पना ' पसायदाना ' वरून येते. हे घडण्याची प्रक्रियाही यात उलगडली गेली आहे.

४६. भावज्ञा चिंतामणीचे गुण लब्ध होतात, याचा अर्थ वाटेल त्या व्यक्तीला वाटेल तो अर्थ काढण्याची मुभा मिळते असे नव्हे. कोणत्या कलाकृतीकडे कोणत्या जाणिवेने पाहावे, याची योग्य ती दिशा त्याला गवसली असेल तरच हे शक्य होते, तो स्वतःच्या भावबळावर कलाकृतीतील आशय पचवून आणि तीपलीकडे जाऊन आत्मसंभरण करू शकतो, हे येथील गृहीत आहे.

४७. म्हणौनि योग्य भलेतैसें। होतु परी चाड नसे।
तरी ज्ञणें वानिवसें। देसी हे तयां ॥ (ज्ञाने० १८·१४९४).

४८. ' यत्र योगेश्वरः कृष्णो यत्र पार्थो धनुर्धरः।
तत्र श्रीर्विजयो भूति र्ध्रुवा नीतिर्मतिर्मम ॥ (भगवद्‌गीता १८·७८).

४९. बाप उपेगी शब्दु। जो स्मरणदानीं प्रसिद्धु।
अमूर्ताचा विशदु। आरिस्ता नोहे ॥
पाहतें आरिसा पाहे। येथे नवलकाई आहे।
परि दर्पणें येणें होये। न पातेंही पाहें ॥
वदिला अव्यक्ताचिया वंशा। उद्योतु कां सूर्य जैसा।
येणें येकें गुणें आकाशा। अंबरत्व ॥
आपण तरी खपुष्प। परि फळ दे जगद्रूप।
शब्द मवी तें माप। कोण होये ॥
विधिनिषेधाचिया वाटा। दाविता हा दिवटा।
बंधमोक्ष कळिकटा। शिष्टु हाचि ॥ (अमृतानुभव ६ वे प्र०; ओ० १–५).

या प्रकरणाचे नावच ' वाचाऋण ' असे आहे. वाचेचे ऋण इतर कोणत्याही मार्गाने फिटत नाही, ते शब्दांना शरण जाऊनच फेडावे लागते, असे ज्ञानेश्वर म्हणतात. शब्दाच्या अंतिम स्वसंवेद्य ज्ञानाबाबतच्या मर्यादाही त्यांनी सांगितल्या आहेत.

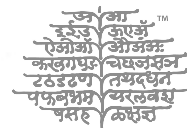
५०. जैसें बिंब तरि बचकेएवढें। परी प्रकाशा त्रैलोक्य थोकडे।
शब्दांची व्याप्ती तेणें पाडे। अनुभवावी ॥ (ज्ञाने० ४·१२).

५१. शब्दीं शब्दु यजिजे। तो वाग्यज्ञु म्हणिजे ॥ (ज्ञाने० ४·१४२).

५२. बोलु भुजांही आशे भरे। आलिंगावया ॥ (ज्ञाने० ६/१९).

५३. ' उपमाश्लेष कोंदाकोंदी 'चा अर्थ हाच. ज्ञानेश्वरांची एकंदर अलंकारसृष्टी, त्यांनी केलेले पुराणकथांचे उपयोजन, निसर्गसृष्टीचे मूर्तीकरण करून तिला प्रदान केलेले नवेनवे उन्मेषशाली अन्वयार्थ, हा स्वतंत्र चर्चेचा विषय आहे.

५४. ज्ञेय एकच असले तरी आणि पंचेंद्रियांचे अंतिम उद्दिष्ट एकच असले तरी त्या त्या इंद्रियांच्या गुणधर्मानुसार आरंभकाली संवेदना अलग अलग दिशेने ज्ञेयाकडे वाटचाल करतात. ज्ञानाच्या पुढच्या टप्प्यावर या अलग असलेल्या ऐंद्रिय संवेदना परस्परांत मिसळू लागतात. ज्ञेयाला लौकर भिडण्याची जणू एक प्रेममय





स्पर्धा त्यांच्यात सुरू होते. ‘कळभा’ लागतो आणि त्याच्याही पुढच्या टप्प्यावर ज्ञाता, ज्ञेय आणि ज्ञान ही त्रिपुटी संपून केवलपणे ज्ञानच अस्तित्वात येते.

तरी शब्दु स्पर्शु। रूप गंध रसु।
हा पंचविध आभासु। ज्ञेयाचा जो।।
जैसें एकेंचि चूतफळें। इंद्रियां वेगवेगळें।
रसें वर्णे परिमळें। भेटिजे स्पर्शे।।
तैसें ज्ञेय तरी एकसरें। परी ज्ञान इंद्रियद्वारें।
म्हणोनि प्रकारे। पांचें जाले।।

(ज्ञाने० १८·४७२–७४)

आतां इंद्रियजात साधवे। तेणे श्रवणाचे घर रिघावे। मग संवादसुख भोगावे।। या म्हणण्याचा अन्वयार्थही हाच (ज्ञाने० ४/५).

५५. ‘एक तरी ओवी। अनुभवावी’ हे नामदेवांचे उद्‌गार किंवा ज्ञानेश्वरांनी ‘ओवीया फुलें मोकळीं’ असा केलेला शब्दप्रयोग या दृष्टीने लक्षणीय आहे. प्रा. वा. ब. पटवर्धन यांनी आपल्या विल्सन फायलॉलॉजिकल लेक्चर्समध्ये ज्ञानेश्वरीच्या ओवीचे ‘It gallops, it dances, it jumps’ असे केलेले वर्णनही लक्षणीय आहे. ज्ञानेश्वरांनीही आपल्या ओवीचे पुढील शब्दांत वर्णन केले आहे :

ना ना गुंफिली की मोकळी। उणी न होतीं परिमळीं।
वसंतागमींची वाटोळीं। मोगरीं जैसी।।
तैसा गाणिवेते मिरवी। गीतेवीणही रंगु दावी।
तो लाभाचा बंधु ओंवी। केला मियां।। (ज्ञाने० १७४०–४१).

५६. डॉ. वा. के. लेले ‘ज्ञानेश्वरीचा शास्त्रीय अभ्यास’; (पृ. ५६–५७).

५७. ‘विश्व स्वधर्मसूर्ये पाहो’ (ज्ञाने० १८·१७९५).

५८. येथे विचार हा विधानात्मक पातळीवर राहात नाही, तो चैतन्यप्रेरित आणि चैतन्यप्रेरक (Energy Charge) होत राहतो.

५९. ज्ञानेश्वरीचे ‘भावार्थदीपिका’ हे मूळ नावही या दृष्टीने उद्‌बोधक आहे.

६०. ‘क्षणोंक्षणीं नीच नवी। दृश्याची चोख मदवी।
दिठीकरवी वेढवी। उदार जे।।’ (अमृ० ७·१२६)
‘अहो ऐक्याचें मुद्‌ल न ढळे। आणि साजिरेपणाचा लाभु मिळे।
तरी स्वतरंगाची मुकुळें। तुरंबु का पाणी।।’ (अमृ० १·५९)
‘आता भेदु जरी मोडे। तरी प्रश्नोत्तर कां घडे।
ना भेदुचि तरी जोडे। संवादसुख का।।’ (ज्ञाने० १८·१५९४).

६१. अहो अर्जुनाचेनि मिषें। आपणपेंची दुजें ऐसें।
नटोनि आपणया उद्देशें। बोलिलें जे देव।। (ज्ञाने० १८·१६११).
“Creation is the perpetual harmony between the infinite ideal of perfection and the eternal continuity of its realization.” या रवींद्रनाथ ठाकूरांच्या म्हणण्याचा अन्वयार्थही हाच आहे (Creative unity).

६२. आचार्य विनोबा भावे किंवा सुप्रसिद्ध तत्त्वज्ञ रा. द. रानडे यांच्या लेखनातून प्रसंगोपात यांचे महत्त्व स्पष्टही होते. ‘ज्ञानेश्वरदर्शना’तील एखाद्या-दुसऱ्या लेखातही याचा निर्देश येतो. पण मध्यवर्ती मराठी साहित्य समीक्षेचे या विचाराकडे दुर्लक्षच झालेले आहे.

* *

जी. एं. च्या कथेतील उपमा आणि रूपके

रमेश वा. धोंगडे

('आत्मलक्षी समीक्षा' या शैलीविज्ञानावरील आगामी ग्रंथातील एक भाग.)

१. सामग्री

निळासावळा (१९५९), रक्तचंदन (१९६६), काजळमाया (१९७२), सांजशकुन (१९७५) आणि पिंगळावेल (१९७७) असे एकोणीस वर्षांच्या कालावधीत प्रसिद्ध झालेले जी. ए. कुलकर्णी यांचे हे पाच कथासंग्रह. अर्थात यांतील कथांचा लेखनकाल व त्यांचा प्रथम प्रसिद्धी-कालही त्याआधीचा. त्या त्या कथेपुढे शक्य त्या ठिकाणी प्रथम प्रसिद्धी वर्ष दिले आहे. एकोणीस-वीस वर्षांच्या कालावधीतील जी. एं. च्या उपमा, रूपकांचा विचार येथे करायचा आहे. प्रत्येक संग्रहातील प्रत्येक कथेचे विश्लेषण थोडक्या अवधीत होणे शक्य नाही. तसे करण्याची फारशी गरजही नाही. म्हणून प्रत्येक संग्रहातील दोन-दोन कथा प्रातिनिधिक कथा म्हणून निवडल्या आहेत. त्या अशा :

निळासावळा : चंद्रावळ, राणी.

रक्तचंदन : पराभळ, सोडवण.

काजळमाया : भोवरा, शेवटचे हिरवे पान.

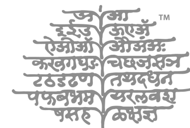
सांजशकुन : अनामिक, पाणमाय.

पिंपळावेल : स्वामी, कैरी.

या निवडीमागे काही खास कारणे नाहीत. लांबीच्या दृष्टीने त्या त्या संग्रहात सर्वसाधारण लांबी असणाऱ्या आणि पहिल्या काही पानांतच लक्ष्य वेधून घेणाऱ्या अशा दोनच ढोबळ कसोटचा या निवडीत वापरल्या आहेत.

प्रत्येक कथेतील उपमा आणि रूपकांचे उपमान (ज्याची उपमा द्यायची ते) कोणते ते आधी नोंदवा. जी उपमा—रूपके सरावाने वापरली जातात त्यांची नोंद केली नाही. उदाहरणार्थ, 'गोपाळ एखाद्या लहान मुलाप्रमाणे हिरमुसला' (काजळमाया : भोवरा) यातील उपमा सामान्य परिचयाची आहे. तिचा वापर काही खास कारणासाठी केलेला नाही. तीच गोष्ट 'कवटीसारखा चेहरा' (काजळमाया : शेवटचे हिरवे पान) यांसारख्या उपमांची अशा उपमा, रूपकांची नोंद घेतलेली नाही. अर्थात अशी उदाहरणे अल्प आहेत. ज्याला एरवी वापरून गुळगुळीत झालेल्या उपमा, रूपके म्हणू (उदाहरणार्थ, 'आनंद फेसाळलेला आनंद' (निळासावळा : चंद्रावळ)) त्यांची नोंद घेतली आहे. याला कारणे दोन गुळगुळीत उपमा, रूपकांना निश्चित व्याख्या नाही. त्यामुळे ही निवड अवघड होते. दुसरे असे की, गुळगुळीत उपमा आणि ताज्या, नव्या उपमा यांच्यावरून लेखनाचा कस ठरणे शक्य आहे. म्हणून त्यांची दखल घेणे योग्य होईल. त्यामुळे सर्वसाधारणपणे शक्यतो जास्तीत जास्त उपमा, रूपकांची नोंद करण्याचे धोरणच अवलंबिले आहे. उपमेच्या बाबतीत उपमान माहीत असणे आवश्यक असते. कधी कधी ते प्रत्यक्षपणे त्याच वाक्यात येत नाही. कधी इतर वाक्यांवरून त्याचा अदमास करावा लागतो. अशा अस्पष्टपणा असलेल्या उपमांत उपमान अनुपस्थित असल्यास ते अनु० या शब्दाने दर्शविले आहे. क्वचित कुठे उपमेयाबाबतही असे झाले आहे. उपमेय (ज्याला उपमा द्यायची ते) आणि उपमान (ज्याची उपमा द्यायची ते) यांतील साधर्म्य—वैधर्म्य कळण्यासाठी शक्यतो कथेतील प्रत्यक्ष वाक्-खंडांचा वापर केला आहे. कथेत उपमेयानंतर उपमान येत असेल तर उपमानासाठी काहीही खूण केलेली नाही. मात्र उपमानानंतर उपमेय येत असल्यास उपमानानंतर — अशी खूण केली आहे. तसेच उपमेय-खंडाच्या मध्यभागी उपमान येत असेल तर उपमेयाचे दोन खंड याच खुणेने दाखविले आहेत. अशा वेळी उपमानाच्या आरंभी आणि अंती — ही खूण वापरली आहे. या खुणा कथेतील वाक्यखंड देताना विशेष जागरूकतेने वापरल्या आहेत.

उपमानांचे वर्ग अर्थक्षेत्रानुसार केले आहेत. उदा., साप, नाग, शेपूट, पंजा, वाघळे इत्यादी उपमाने प्राणी या वर्गात येतात.



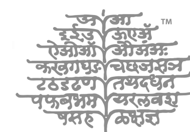


निळासावळा (१९५९)

चंद्रावळ (१९५६)

वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना

उपमेय	उपमान
१. मन	शिप्तरासारखे होत असे
२. कबुतरांच्या बोटांच्या आकृतींनी मऊ धूळ	जाळचासारखी फाटकी दिसू लागली
३. मादी (पारवा)	शेणाच्या गोळचासारखी
४. मान	रेशमी लडीसारखी–
५. मादी समोर उतरली	वरून एखादे नाणे धुळीत पडावे त्याप्रमाणे–
६. डोळे	फाटक्या उशीतून बाहेर पडलेल्या कापसाच्या पुंजक्याप्रमाणे
७. चेहरा	मडक्यावर कातडे घातल्यासारखा–
८. त्याच्या मनातील स्वच्छ प्रतिमेवर	तेलकट मळ चढल्या-सारखा झाला
९. तोंड	फाटकी वहाण
१०. तोंड	खेटराने मारल्यासारखे
११. कपाळाच्या शिरा	दोरखंडाप्रमाणे सुजत
१२. विषण्णता–मनावर उतरली	–कोंबडयावर एकदम पडणाऱ्या ह्याप्रमाणे-
१३. लाल डोळचांच्या	खिडक्या
१४. चेहरा	पोतेरे मारल्याप्रमाणे धूळखाऊ झाला
१५. सारे (वातावरण)	ताणलेल्या दोरीसारखे
१६. ऊन	अंथरल्याप्रमाणे पसर-लेले (अनु०)
१७. उन्हाचे	वस्त्र
१८. तो	ओल्या चिंधीसारखा बाहेर पडला
१९. त्याने हात झाडले	सारे विचार झाडून टाकल्याप्रमाणे
२०. चेहरा	चाळणीसारखा
वनस्पती	
२१. चंद्रावळीची आठवण होत असे	उग्र वासाच्या फुलाकडे दुरून पहावे त्याप्रमाणे
२२. चोच	अबोलीच्या कळीसारखी दिसणारी–
२३. मुंडके (मारलेले)	फडाच्या बोंडासारखे दिसणारे–
२४. शरीर (कोमलता)	सावरीच्या कापसा-सारखे–
२५. पावले	अंतरसाळीसारखी–
२६. कबुतर	रानवांग्यासारखे टरार-लेले आकारहीन–
२७. शरीर	कळकासारखे–
२८. बाळू – आकसला	– वाळलेल्या दोडक्या-सारखा–
२९. – मास्तर–	दुधीभोपळचाला खादी कोट अडकवल्याप्रमाणे –दिसत
३०. कबुतर	फणसासारखे भरगच्च पुष्ट–
३१. (कबुतराची) मान	गर्भपत्रासारखी कोवळी
३२. (स्तब्धतेवर गुंजुडचा बाबूची) खोकल्याची उबळ	केंबळचासारखी पडत होती
३३. त्याचा पसरट, ओबडधोबड चेहरा	काळचा अळूच्या पानासारखा
३४. सण्याला – मोकळे वाटू लागले	–वाळलेल्या गुंजेच्या शेंगेप्रमाणे–
३५. शब्द ओघळले	गुंजाप्रमाणे–
३६. चंद्रावळ (कबुतर)	शांत तलावात कम-ळाच्या कळीप्रमाणे दिसणारी–
३७. सण्याचे डोळे	नारळाच्या भोकासारखे दिसू लागले
३८. (चंद्रावळीचे) अंग	केवडचासारखे–
प्राणी	
३९. ऊन	सरपटत बाहेर आले (अनु०)
४०. विडचांची थोटके	मेलेल्या पाऊसकिडचां-प्रमाणे–
४१. (बाबूविषयी) सहानु-भूतीही वाटली	भिजलेल्या मांजराविषयी वाटावी अशी–





४२. अंधार	धुरकट दिव्याजवळ एखादी अळी खायला आल्याप्रमाणे
४३. लक्क्या (कबुतर) तटाटला होता	पुंड अळीसारखा
४४. दुःख	फुसकारू लागले (अनु०)
४५. पाटलाची छाया	विशाल क्रूर सर्पाच्या फणीप्रमाणे
४६. चंद्रावळ (स्त्री)	नागिणीप्रमाणे वाटणारी–
४७. चंद्रावळ	वेदनेने जखमी नागिणी-प्रमाणे उलटली
४८. बिरादार पाटलाचा बूट	दंश करणारा
४९. तो– चालू लागला	–लक्क्याप्रमाणे छाती काढून–
५०. केस– वर-खाली होत	–गिधाडाच्या पंखा-प्रमाणे–
५१. (जेवण झाल्यावर) तो	खुळचा गिधाडासारखा येऊन बसला
५२. सारे त्याला हिडीस-फिडीस करत	एखाद्या बैलाच्या कपाळावर कुलक्षणी भोवरा असावा त्याप्रमाणे–
५३. आयुष्य	हडप लागलेल्या मरतु-कड्या कुत्र्यासारखे
५४. त्याचा आवाज	बेडकासारखा फरफरत होता
५५. म्हातारी–हसली	–शेळीप्रमाणे बे बे–
५६. व्यसनाचे	पीस
५७. सण्याला पदमजी दिसला की	नांगी लागल्यासारखे वाटे
५८. (तो चिडला की त्याचा) खालचा ओठ वळून	गोगलगाईसारखा दिसे
५९. भीतीचे विचार (त्याच्यात उडू लागले)	भाताच्या तट्टयात पांढरी पाखरे उडावीत त्याप्रमाणे–
६०. (त्याचे मन) मूक शब्दांनी भरले होते	एखाद्या वारुळाप्रमाणे वळवळणाऱ्या–
६१. सण्णा	पाय बांधून टाकलेल्या कोंबडीप्रमाणे
६२. चंद्रावळीचे (स्त्री) पाय	दुधिया कबुतराप्रमाणे नाचणारे–
६३. चंद्रावळ (स्त्री)	कबुतराच्या पायाने नाचली

अग्नी, प्रकाश

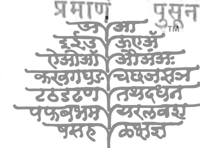
६४. ती टोपपदराचे झग-झगीत नवे लुगडे नेसली	गाभाऱ्यात पणती लावावी त्याप्रमाणे–
६५. त्याचा हात मध्येच थांबला	मुठीमुठीने राख टाकत असता एखादा जिवंत निखारा हाताला लागावा त्याप्रमाणे–
६६. ते (नवे कबुतर)– सरळ वर चढले	–काळचा ठिणगी-प्रमाणे–
६७. गावठी दारू	पातळ जाळासारखी–
६८. डोळ्यांतील (राग) (अनु०)	जाळ
६९. (बाबूला) सण्याचे दुःख– दिसत होते	–मशालीसारखे स्पष्ट–
७०. त्याचा खोकला सुरू झाला	मशाल विझून धुमसत राहावी त्याप्रमाणे–

शरीराचे अवयव

७१. (बाबूच्या) गळ्या-भोवतीची शीर इतकी टचटचीत होती की	त्यामुळे दुसऱ्या कुणाचे तरी मुंडके सुतळीने त्या गळ्याला बांधून ठेवले आहे की काय असे वाटे
७२. तो चमकला	आंगठा कापल्याप्रमाणे–
७३. ढग	म्हातारीच्या केसासारखे विरळ–
७४. बाबूने जटा (अनु०)	कराकरा नांगरल्या
७५. (आकाशातील चंद्रा-वळीचा) ठिपका	पाण्याने भरलेल्या डोळ्याप्रमाणे चमकला

कलात्मक वस्तू

७६. चंद्रावळ (कबूतर)	नाजूक कापडावर कशिदा काढल्यासारखी दिस-णारी–
७७. (कबुतरे) दाणे (खात) (अनु०)	रांगोळीच्या टिकल्या-प्रमाणे पुसून टाकीत





अनुक्रमणिका

७८. (गतस्मृती) हे सारे	धक्का बसलेल्या आकाश-दिव्यातील चित्राप्रमाणे वेड्या गोंधळाने भिर-भिरू लागले
७९. पिसे	हस्तिदंती
अमंगल गोष्टी	
८०. झुंड मिश्यांचा–हा माणूस	–विक्राळ दैत्यासारखा–
८१. पारवाळं	बोडक्या बाया
८२. शिकऱ्याची छाया	चंद्रावळीच्या रेशमी अंगावर जखमेसारखी पडली
पवित्र गोष्टी	
८३. तिच्यावरून आता सौंदर्य उतरले होते	नवरात्रात देवीवर घात-लेली वस्त्रे उतरावीत त्याप्रमाणे–
हानिकारक गोष्टी	
८४. दुःख	तीक्ष्ण सुरीप्रमाणे रेघोटचा ओढणारे–
८५. (चंद्रावळीचे) ओठ जुळून	सुरीसारखे बारीक व तीक्ष्ण झाले
८६. त्या संथ हालचालीत कोंडलेले क्रौर्य होते	सुरी फेकण्यापूर्वी हातात क्षणभर स्थिर धरावी त्याप्रमाणे–
अलंकरण	
८७. (साऱ्या कळपात ते जातिवंत) पाखरू	नाकातील चमकीप्रमाणे दिसत होते
८८. (चंद्रावळ कबुतराचे) डोळे	काळ्या मोत्यांची टिंबे ठेवल्याप्रमाणे
८९. (चंद्रावळ स्त्री) जत्रांतून ती	सोन्याच्या कमरपट्ट्या-प्रमाणे चमकून जात असे
९०. तिची पावले मनावर उमटली	हळदीने रंगल्याप्रमाणे–
इतर	
९१. चंद्रावळीचे मिजासी उडणे	डबक्यावर चांदणी चमकावी त्याप्रमाणे–
९२. बाबूने दंड ठोकले की त्याचा आवाज त्या ताणलेल्या अंधारावर	नगाऱ्यावर थाप मारावी त्याप्रमाणे घुमू लागे
९३. (कबुतरे) खाऊन फुगलेली	पुष्ट म्हाताऱ्या पुजाऱ्या-सारखी वाटणारी
९४. आनंद	फेसाळलेला –
९५. दुःख	गोल नितळ –
९६. तो गप्प होता	गावच्या सुखदुःखाशी संबंध नसलेल्या वेशीच्या दगडाप्रमाणे –
९७. कबुतर	बाणासारखे वर चढले
९८. चंद्रावळीचे (स्त्री) –पाय	–शिंपल्यासारखे –

यांतील काही उपमा, रूपके लक्षणीय आहेत.

‘वसवणाच्या देवळात अंथरल्याप्रमाणे पसरलेले ऊन सरपटत बाहेर आले.’

हे कथेच्या सुरुवातीचेच वाक्य. गालिच्याप्रमाणे अंथरलेले ऊन आणि एखाद्या प्राण्याप्रमाणे धीमेपणाने सरपटणारे ऊन अशा दोन तुलना या एकाच वाक्यात आहेत. ही संयुक्त उपमा.

‘दुधिया कबुतराप्रमाणे नाचणारे चंद्रावळीचे शिंपल्यासारखे पाय.’

यातही संयुक्त उपमा आहे.

‘एखाद्या बैलाच्या कपाळावर कुलक्षणी भोवरा असावा, त्याप्रमाणे सारे त्याला हिडीसफिडीस करत.’

यातील उपमा दूरान्वयाची आहे. कुलक्षणी बैलाला लोक हिडीसफिडीस करतात. सण्याला लोक तसं करीत. कशासाठी ? याला उत्तर नाही. सण्याला मुळात लोक हिडीसफिडीस करतच नसत. आपण ज्याच्यावर माया करतो ते आपल्यापासून हिरावले जाते अशी सण्याची भावना. आपल्यात काही तरी अशुभ आहे ही त्याची समज. ही समज कुलक्षणी भोवऱ्यासारखी.

‘तोच त्याचा हात थांबला, आणि डोळ्यांची झोप सोलून गेली. मुठीमुठीने राख टाकत असता एखादा जिवंत निखारा हाताला लागावा त्याप्रमाणे.’

यातली तुलना चमकदार आहे. पण झोप उडण्याशी तिचा संबंध नाही. चंद्रावळ या नवीन कबुतराच्या प्रथमदर्शनाचा हा अनुभव आहे. हाताला निखारा लागण्यात वेदना नाही; अनपेक्षितपणा आहे.

अर्थक्षेत्रांचा विचार केला तर प्राण्यांच्या उपमानात सर्वाधिक्य (२५) त्याखालोखाल वापरातल्या वस्तू (२१) आणि मग वनस्पती (१७).

दृश्य वस्तूंना उपमा शोधणे हे तसे सोपे. पण अदृश्य किंवा अमूर्त गोष्टींना आणि क्रियांना उपमा शोधणे तसे अवघड. पण जी. एं. च्या कथेत तेही कसब दिसते. खुळचा गिधाडासारखे येऊन बसणे. नवरात्रात देवीवर घातलेली वस्त्रे उतरावीत त्याप्रमाणे एखाद्यावरून सौंदर्य उतरणे, डोळ्यांतील जाळ, नको ते माणूस दिसणे म्हणजे नांगी लागल्यासारखे वाटणे, गाभाऱ्यात पणती लावावी त्याप्रमाणे झगझगीत लुगडे नेसणे, हडप लागलेल्या मरतुकड्या कुत्र्याप्रमाणे आयुष्य असणे, वरून एखादे नाणे धुळीत पडावे त्याप्रमाणे गिर्रेबाज कबूतर अचानक जमिनीवर उतरणे, मशालीसारखे स्पष्ट दिसणारे दुःख, मशाल विझून धुमसत राहावी त्याप्रमाणे उरणारा जून खोकला, वारुळाप्रमाणे वळवळणारे मूक शब्द अशी याची अनेक उदाहरणे देता येतील.

उपमेयांचा सर्वसाधारण विशेष असा की या कथेत केस, मान, डोळे, आवाज, शरीर, शीर, चेहरा, तोंड, कपाळाच्या शिरा, सावली, डोके, पावले, ओठ अशा शरीराच्या अवयवांचे किंवा शरीरक्रियांचे आधिक्य आहे. सुमारे ३८ उपमेये या वर्गातील. त्यांतही माणसाची आकृती, चेहरा, डोळे आणि त्याचा आवाज यांना विशेष प्राधान्य.

राणी (१९५५)

वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना

उपमेय	उपमान
१. स्वच्छ मन	आरसा पुसल्याप्रमाणे –
२. सूर्यप्रकाश	अंगावर शाल टाकल्याप्रमाणे लपेटलेला –
३. कपाळ	दुध्या रेशमी लडीप्रमाणे–
४. आयुष्य पालथे घातले आहे	शेवटचे थेंब निथळून जाण्यासाठी भांडे पालथे घालावे तसे –
५. ते सारे नाहीसे झाले (भाव) (अनु०)	चेहऱ्यावर पडदा सोडावा त्याप्रमाणे
६. आवाज	ओल्या पिळ्यासारखा –
७. अंधार	कांबळ्यासारखा जाडाभरडा –
वनस्पती	
८. हलके शरीर	सावरीचा कापूस
९. ती (पत्नी)	केळीसारखी नितळ
१०. तिच्या हसण्यात केविलवाणा पीळ होता	खडकाळ उतरणीवरील मूठभर झुडुपांत मध्येच दिसणाऱ्या एखाद्या लाल फळाप्रमाणे –
११. आपण	झाडासारखे
१२. आठवणी	जमिनीवर निःशब्द पडणाऱ्या पानाप्रमाणे गळून जात आहेत
१३. हात	लाकडाच्या फोडीव काटेरी ढलपीसारखा –
१४. (रमाबाईच्या) आवाजात	वठलेल्या झाडावर दगड मारताच येणाऱ्या मृत आवाजाचा रिकामेपणा होता
१५. मुलगी	सोनकेळीसारखी –
१६. बोटे	चाफ्यासारखी –
प्राणी	
१७. आठवणी	घरट्यातील पिसे
१८. राणी– ओरडते	– मांजरासारखी –
१९. वेड्यावाकड्या कुशंकांच्या	हजार पायांचा किडा
अग्नी, प्रकाश	
२०. त्यानंतरच्या तिच्या आयुष्याची कल्पना	त्यांना तीक्ष्ण धार असलेल्या धगीप्रमाणे वाटत होती
कलात्मक वस्तू	
२१. (गतस्मृतीतील व्यक्ती, प्रसंग) त्या पडद्यावरून सावकाश फिरत	चित्राचित्रांचे एखादे ग्रीक भांडे हळूहळू गोल फिरवावे त्याप्रमाणे
पवित्र गोष्टी	
२२. राणीचा शब्द	दुरून येणाऱ्या घंटेच्या नादाप्रमाणे
हानिकारक गोष्टी	
२३. शांततेवर	आवाजाचा ओरखडा
२४. कळ	तीक्ष्ण शस्त्र
२५. विचार	कुसळासारखा–





इतर

२६. राणी	वाऱ्यासारखी फुरफुरते
२७. डोळ्यांचा रंग	जुन्या मधासारखा

जुने मध ही वापरातली वस्तू आहे पण नित्याची नाही. या कथेत संमिश्र उपमा आणि रूपके दिसतात.

' खडकाळ उतरणीवरील मूठभर झुडुपांत मध्येच दिसणाऱ्या एखाद्या लाल फळाप्रमाणे तिच्या हसण्यातही केविलवाणा पीळ होता. '

यात फळाचा केविलवाणेपणा हेच एक रूपक आहे. त्यावर हसणे आणि फळ ही उपमा आधारली आहे.

' आपण काय, एखाद्या झाडासारखे आहोत. झाड वाढत नसलं की ते मरत असतं. आता आठवणीदेखील सावकाश तरळत जमिनीवर निःशब्द पडणाऱ्या पानांप्रमाणे गळून जात आहेत. शेवटचे थेंब निथळून जाण्यासाठी भांडे पालथे घालावे तसे आपले आयुष्य आता पालथे घातले आहे.'

यात आठवणींना पानगळीतली पाने आणि निथळणारे थेंब यांच्या उपमा दिल्या आहेत तर भाऊंना वठलेल्या झाडाची. मात्र मरणाऱ्या झाडालाच पानगळ असते असे नाही. पालथ्या भांड्यावरून निथळणाऱ्या थेंबांची उपमा चमत्कृतिपूर्ण असली तरी भाऊंच्या व्यक्तिरेखेला शोभणारी नाही. ती भाऊंच्या विचारातच येत असल्याने हे विशेष जाणवते.

' तिच्या आवाजात प्रेमळपणा नव्हता, पण कठोरताही नव्हती. आपली किंमत तीस रुपड्यांची ही जाणीव होती. त्यात वठलेल्या झाडावर दगड मारताच येणाऱ्या मृत आवाजाचा रिकामेपणा होता.'

वठलेल्या झाडातून येणाऱ्या आवाजाचा सूक्ष्म संवेदनशीलतेने लेखकाने घेतलेला अनुभव हेच या उपमेचे माहात्म्य. उपमेमध्ये उपमेने परिचित गोष्टीशी अपरिचित गोष्टीची तुलना केल्याने परिचित गोष्ट वेगळ्या अर्थाने दिसते असे पारंपरिक साहित्यशास्त्र सांगते. मात्र हे खरे नाही; उपमेत उपमानाचेच नवीन रूप जाणवते असे रूपवाद्यांचे मत. वरील उदाहरणात रूपवाद्यांची ही भूमिका मान्य होण्यासारखी आहे. रमाबाईंच्या आवाजापेक्षा वठलेल्या झाडाच्या लाकडाचा आवाजच एक नवीन अनुभूती देतो.

' खोल आतून आलेल्या कळीमुळे त्यांच्या मनावर तीक्ष्ण शस्त्राप्रमाणे नाजूक रक्तरेषेचा ओरखडा उमटला.'

यातील कळ आणि तीक्ष्ण शस्त्र यांची तुलना समर्पक असली तरी तीक्ष्ण शस्त्र आणि नाजूक रक्तरेषा हे साहचर्य फारसे अर्थपूर्ण नाही.

' त्यानंतरच्या तिच्या आयुष्याची कल्पनाही त्यांना तीक्ष्ण धार असलेल्या धगीप्रमाणे वाटत होती.'

यात संमिश्रता फार आहे. कल्पना ही धगीप्रमाणे दाहक. ही धग तीक्ष्ण धारेप्रमाणे आतपर्यंत कापत जाणारी. कल्पना–शस्त्र–धग असा हा प्रवास. मात्र यातही फार मोठी अर्थसूचकता आहे असे नाही.

' जड शिशाची मिनिटे टक् टक् आवाज करत कांबळ्यासारख्या जाडजाभरड्या अंधारावर पडत होती.'

यातील तुलनाही चमत्कृतिपूर्ण आहे. अंधार कांबळ्यासारखा केवळ रंगासाठी नव्हे; त्याच्या स्पर्शासाठीही. उपमानाचे परिचित साधर्म्य बाजूला ठेवून नवीन साधर्म्य दाखविण्याचे कसब जी. एं. च्या रूपकात आहे.

अर्थक्षेत्रांचा विचार केला तर सर्वाधिक उपमाने वापरातील वस्तू आणि वनस्पती (प्रत्येकी आठ) यातील. त्याखालोखाल प्राणी आणि हानिकारक गोष्टी (प्रत्येकी तीन) यांचा क्रम. दोन कथांच्या तुलनेत काय दिसते ?

चंद्राबळ : प्राणी (२५) –वापरातल्या वस्तू (२१) – वनस्पती (१७).

राणी : वापरातल्या वस्तू, वनस्पती (८) –प्राणी, हानिकारक गोष्टी (३).

रक्तचंदन (१९६६)

पराभव (१९६२)

वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना

उपमेय	उपमान
१. भिंतीवरच्या फळ्यांवर–	संध्याकाळचे ऊन पडले –खिडकीतून ओतल्याप्रमाणे–
२. रात्री कुठे तरी टपदिशी आवाज झाला, की तो– उठून बसे	–एखाद्या रबरी बाहुलीप्रमाणे–





३. माझं आयुष्य	एखाद्या मुसळासारखं आहे
४. तिचा चेहरा (आता अगदी शांत)	गाळ तळाशी बसल्या-प्रमाणे अगदी स्वच्छ होता
५. हातवारे करणे	एकेक गोष्ट हाताने प्रत्यक्ष बाजूला सरकवत असल्याप्रमाणे—
६. कपाळावर फुगलेल्या शिरेमुळे गंधाची टिकली— झाली होती	—जागी झाल्याप्रमाणे—
७. ती कोपऱ्यात उभी होती	जणू आयुष्यानेच तिला तेथे ढकलल्याप्रमाणे—
८. सारा वेळ रुक्मिणी— दाराजवळ उभी असे	—खांबाप्रमाणे—
९. मुठी घट्ट आवळून रुक्मिणी— ताठ, निर्जीव उभी होती	—सोवळ्याच्या काठी-प्रमाणे—
वनस्पती	
१०. लहानपणी त्याने हातातून— नुगली, बांगडे आणले होते	—मुळे, दोडकी आणावीत त्याप्रमाणे—
११. (भितीला हात लावताच) (अनु०)	मोगरा फुलवणारी (रुक्मिणी)
१२. डोंगराच्या उतरणी-वरील गर्द हिरव्यागार रंगात— ते गाव	—भूछत्राप्रमाणे उगवलेले—
१३. बोटांची उघडझाप करत	उमलत्या फुलांच्या पाकळ्यांप्रमाणे—
१४. रुक्मिणीच्या शेजारी ती (शुभा)	प्रदर्शनातील काकडी-प्रमाणे जाड, निबर दिसली
१५. नातवंडांच्या	फळांच्या ओझ्याखाली मी सुखानं आडवी होईन
प्राणी	
१६. (रस्त्यावर गुडघाभर पाणी जमले)व त्यातून निरनिराळे पाट फेसाळून	लांब जिभांप्रमाणे पसरले
१७. त्याला आपल्या घराकडे पाहिले म्हणजे	एखाद्या अजस्र जबड्या-कडे पाहिल्यासारखे वाटे
१८. तिला स्पर्श करू पाहणारे झाडांचे	काळे पंजे
१९. (भरतीची वेळ होती)पाणी वाढत होते	मोठमोठे हिरवे फणे काढून—
अग्नी, प्रकाश	
२०. आई	अशक्त वातीसारखी
२१. (रुक्मिणीचा आवाज) तो शब्दाशब्दाने पुढे सरकत मरत असल्या-सारखा वाटत होता	लावलेली वात जळत जाऊन काळवंडून जावी त्याप्रमाणे—
२२. माधवला पाहताच— तिचा चेहरा उजळला	—मळक्या भांड्यावर कवडसा पडावा तसा—
२३. हसरी, उमललेली रुक्मिणी	मोगऱ्यावर सूर्यप्रकाश पडल्याप्रमाणे वाटणारी—
शरीराचे अवयव	
२४. (माडीवर दिवा लागला की) वरच्या दोन खिडक्या	कुत्सित, कपटी डोळ्यां-प्रमाणे दिसत
२५. समोरचा दरवाजा— (उभा होता)	—मृत, मिटलेल्या डोळ्यांप्रमाणे—
२६. (एका बशीत अबोली—मोगऱ्याची फुले एकत्र घालून ठेवली होती) त्यामुळे बशीचा रंग	तरुण गोऱ्या गाला-सारखा दिसत होता
कलात्मक वस्तू	
२७. एका मृदू शब्दाने ऐकणाऱ्याच्या मनावर (अनु०)	कशिदा काढणारी (रुक्मिणी)
हानिकारक गोष्टी	
२८. माधवला थोरल्या काकांनी सांगितलेली माहिती आठवली	एखादी सळक अंगातून जावी त्याप्रमाणे—
अलंकरण	
२९. (पावसात भिजलेली ती —हसली (अनु०)	—ओलसर मणी टिपकत असलेल्या चेहऱ्याने—

वस्त्रे

३०. (वाळूवर)– समुद्र	–वाळत घातलेल्या निळसर चुणीदार वस्त्राप्रमाणे दिसणारा–
३१. आईला	तसे निरुपयोगी, टाकून दिलेल्या वस्त्राप्रमाणे पाहताच (त्याला भरून आले)
३२. आयुष्य	एक विषारी वस्त्र असल्याप्रमाणे त्याचाच एकेक धागा उसवत बसलेली आई

इतर

३३. अगदी ओढून बांधलेले केस	कोळ्यांच्या जाळ्यां-प्रमाणे

'जणू आयुष्यानेच तिला तेथे ढकलल्याप्रमाणे ती अगदी कोपऱ्यात उभी होती.'

यातील कोपरा शब्दाचा वापर हृद्य आहे. माधवची आई प्रत्यक्षपणे कोपऱ्यात उभी होती. आयुष्यातही तिला नवरा, मुलगी यांच्याबाबत असेच कोपऱ्यात उभे राहावे लागले. दृश्य गोष्टी, घटना, स्थिती, कृती यांचा व्यक्तीच्या संदर्भातील जीवनावरील भाष्यात वापर करण्याचा हा जी. एं. चा शैली-विशेष आहे. क्रमांक ५ मध्ये हातवारे करण्याच्या कृतीचाही असाच वापर केला आहे.

'तिच्या आवाजात चीड नव्हती. लावलेली वात जळत जाऊन काळवंडून जावी त्याप्रमाणे तो शब्दा-शब्दाने पुढे सरकत मरत असल्यासारखा वाटत होता.'

यातील श्राव्य संवेदना सरत जाणाऱ्या वातीच्या उपमानाने चपखलपणे पकडली आहे. दिव्याच्या वातीचे उपमान दृक्-प्रत्ययासाठी न वापरता श्राव्य-प्रत्यया-साठी वापरणे हे जी. एं. चे असाधारणत्व आहे. याला आपण अपरिचित संवेदनांची उपमाने असे म्हणू : आतापर्यंतच्या तीनही कथेत ती दिसतात. चंद्रावळ : क्रमांक : ६०,६४,७०, ७८, ९६; राणी : क्रमांक : ७,८; पराभव : क्रमांक : ६,२१.

अर्थक्षेत्रांच्या बाबत सर्वाधिक उपमाने वापरातील वस्तू व नित्य घटना (९), त्याखालोखाल वनस्पती (६) व नंतर प्राणी आणि अग्नी (प्रत्येकी ४) अशी आहेत. वस्त्र हे अर्थक्षेत्र स्वतंत्रपणे येथे जाणवते.

उपमेयांच्या बाबतीत चेहरा, व्यक्ती ही उपमेये असली तरी बरीच उपमेये स्थितिदर्शक आणि अमूर्त स्वरूपाची आहेत.

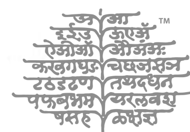
सोडवण (१९६२)

वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना

उपमेय	उपमान
१. तिने टीप घातली की– टाके पडत	– स्वच्छ धुतलेले तांदळाचे दाणे रांगेने मांडवित त्याप्रमाणे–
२. ती हसली होती	योगायोगाने त्यांचा हात हव्या त्या स्विचवर पडल्याप्रमाणे–
३. डोळे	उभट ठिपक्यांसारखे
४. त्याने (दातेने) आपल्या सोयीप्रमाणे जीवनाची घडी घालून ठेवली आहे	कागदाची घडी घालावी त्याप्रमाणे–
५. वृंदा	भिंगरीसारखी नाचणारी–
६. सूट	पोत्यासारखा–
७. ते (त्याचा) हात – हलवू लागले	– पंपासारखा–
८. आपण खाली येणार	डोलारा कोसळल्या-प्रमाणे
९. रस्त्यापलीकडील फूटपाथवरून – हलणारी अस्पष्ट माणसे	–कुणी तरी घोळत असल्याप्रमाणे–
१०. शरीर	स्प्रिंगप्रमाणे उभे राहिले

प्राणी

११. ते (फाटक)—एकदम जागरूक झाले	–कोपऱ्यात सापडलेल्या श्वापदाप्रमाणे–
१२. ते (दाते) खुर्चीवर बसले होते	एखाद्या फळावर अळी बसावी तसे–
१३. एक नर्स	पांढऱ्या गुबगुबीत कबुतरासारखी–
१४. वृंदा–फेऱ्या घालत होती	–मोठ्या माशाप्रमाणे–
१५. त्यांच्या (झाडांच्या) सावल्या पडल्या आहेत	मोठ्या काळ्या पंज्या-प्रमाणे–





१६. धुक्यासारख्या मनात प्रश्न	फणा काढू लागले
१७. फाटक–बाकावर सरळ बसले	–कुत्र्यासारखे अंग हलवून–

अग्नी, प्रकाश

१८. आनंद	ऊनवुतला–
१९. आपली विषारी छाया पसरत आहे	काळ्या कवडशाप्रमाणे–
२०. सारे	जळून कोळपल्यासारखे होत आहे
२१. रम अंगभर पसरली	पातळ तपकिरी जाळ्याप्रमाणे–

शरीराचे अवयव

२२. विहिरीचा	अजस्र काळा डोळा

अमंगल गोष्टी

२३. जमिनीवर– पडलेली थोटके	–फोड उमटावे त्याप्रमाणे–
२४. बाटल्या	लहान प्रेमांप्रमाणे वाटणाऱ्या–
२५. त्यांना वाटत होते	अंगावरचे सारे कातडे सोलून गेले असून कुणी तरी त्यावर अणकुचीदार फणी ओढत असल्याप्रमाणे–

हानिकारक गोष्टी

२६. फाटकांच्या आत काही तरी	पिरगळल्यासारखे झाले
२७. छाया	विषारी

वस्त्रे

२८. फिनेल, साबण यांचा वास	एखाद्या अदृश्य जाड वस्त्राप्रमाणे त्यांच्याभोवती गुंडाळला
२९. शरीर	गोणपाटात अस्ताव्यस्त कोंबल्याप्रमाणे दिसणारे–

इतर

३०. चेहरा	एखाद्या कैद्यासारखा
३१. गहाण पडलेले आयुष्य सोडवण्याचा प्रयत्न करीत ते	कंगालाप्रमाणे एकेक दिवस तोडून टाकत होते
३२. देशपांडे	बोकडगंधर्वाप्रमाणे रात्री नाटकात कामे करायचा
३३. तू मला दूर ठेवलस	एखाद्या गुन्हेगाराप्रमाणे
३४. हे सारे– त्यांच्यावर आदळे	–एखाद्या काळ्या जळजळीत लाटेप्रमाणे–
३५. फाटक (विहिरीत) तिच्याभोवती –फिरले	– तरंगणाऱ्या तटाप्रमाणे–
३६. चेहरा करून फाटक म्हणाले	अपराध करत असता सापडल्याप्रमाणे–
३७. ते सारं	एखाद्या ब्लू प्रिंटप्रमाणे झालं
३८. मन	धुक्यासारखे

'त्यांनी दातेंकडे पाहिले. एखाद्या फळावर अळी बसावी तसे ते, उभट ठिपक्यांसारखे डोळे घेऊन खुर्चीवर बसले होते.' यात संयुक्त उपमा आहे. दात्यांचा आकार अळीसारखा तर त्यांचे डोळे उभट ठिपक्यांसारखे.

'या सगळ्यावरून काळ्या कवडशाप्रमाणे आपली विषारी छाया पसरत आहे, सारे जळून कोळपल्यासारखे होत आहे.'

ही उपमा संमिश्र आहे. फाटकांची छाया विषारी. नाश करणारी. काळ्या कवडशाप्रमाणे अभद्र. ती ज्यावर पडेल ते सुकून, जळून जाते.

'धुक्यासारख्या मनात प्रश्न फणा काढू लागले.'

ही उपमाही संमिश्र. प्रश्न नागासारखे तर मन धुक्यासारखे.

'आपण मात्र लाल विश्वासघाताने हा खून केला' असे एक वाक्य या कथेत आहे. फाटकांनी दिलेल्या स्वत:च्या रक्ताने एक मुलगी न वाचता मरते. हे असे होणार याची भीती फाटकांना असतेच. म्हणून रक्ताचा हा लाल विश्वासघात. मात्र यात उपमेतील नेहमीची तुलना नाही. लाल ही प्रतिमा आहे.

या कथेतील उपमा, रूपके फारशी लक्षणीय नाहीत. अर्थक्षेत्रांचा विचार करता इतर या गटात माणसांची उपमाने लक्षणीय आहेत. उलट, या कथेत वनस्पती हे अर्थक्षेत्र कुठेही नाही. संख्येच्या दृष्टीने वापरातल्या





वस्तूंची उपमाने सर्वाधिक (१०) आहेत. त्याखालोखाल इतर (९) आणि प्राणी (७).

'चंद्रावळ', 'राणी' आणि 'पराभव' या कथांत व्यक्तींच्या शोकात्म कहाण्या आहेत. 'चंद्रावळ'-मध्ये सण्याच्या हातून निसटलेल्या दोन चंद्रावळींचा शेवट आहे. 'राणी'मध्ये दीर्घ पण हताश, ओझे झालेल्या आयुष्याचे चित्र आहे. 'पराभव' ही रुक्मिणीच्या पराभवाची कथा. कथेचा शेवट पारंपरिक लघुकथेप्रमाणे कलाटणी असणारा. पारंपरिक कथेप्रमाणे सदानंदच्या जन्मरहस्याचे कोडेही यात आहे. 'सोडवण' या तीनही कथांहून वेगळी. नियतीच्या निश्चित वाटचालीचे, अटळपणाच्या क्रूरतेचे आणि माणसाच्या धडपडीच्या निरर्थकपणाचे तत्त्व हिरिरीने मांडणारी. यामुळे जी. एं. चे नेहमीचे उपमा–रूपकातील कसब यात दिसत नसावे.

उपमेयात पुन्हा माणसं–विशेषतः फाटक–आणि समूर्त गोष्टींचे प्राबल्य जाणवते.

काजळमाया (१९७२)

भोवरा

वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना

उपमेय	उपमान
१. माधवला उचलताना	फोलपट उचलल्यासारखे वाटे
२. दमलेल्या हातांची (नमूताई)	पिळलेल्या दोरीसारख्या–
३. हे शब्द ऐकल्यावर तो–तिच्याकडे पाहातच राहिला	–गोठल्याप्रमाणे–
४. ती (शांतू) –थरथरत होती	–उतू जात असल्या-प्रमाणे–
५. तो बेभान झाला	भोवतालचे सारे एकदम फुटल्याप्रमाणे–
६. दत्तू टकल्या होऊन बसला आहे	अर्धे डोके स्वच्छ सारवून ठेवल्याप्रमाणे–
प्राणी	
७. जोगळेकरांनी सांगितलेले	त्याच्या मनात वाघळा-प्रमाणे फडफडू लागे
८. गोपाळ दचकला	अंधारात वळवळणाऱ्या सापावर नकळत उघडा पाय पडल्याप्रमाणे–
अग्नी, प्रकाश	
९. नमूताईचे अंग	वणव्यावर टांगल्या-प्रमाणे सुरकुतले होते
१०. नमूताई किंचाळतही नव्हती	अगदी खाक झाल्या-प्रमाणे–
११. त्याने मन	गारगोटीसारखे ठेवले पण ठिणगी पडू दिली नाही
१२. तिचा डोळादेखील	दिव्याप्रमाणे मिटला नव्हता
१३. धैर्य	वितळून गेले होते
शरीराचे अवयव	
१४. 'उद्याचं उद्या पाहू' अशी जी एक पळपुटी बेदरकार वृत्ती असते ती आता गोपाळच्या आयुष्यात	जाड कातड्याप्रमाणे वाढली होती
१५. आयुष्याच्या	बोटातून पाझरत चाललेल्या माधवला सोडून ती दूर राहील ?
१६. खुद्द त्याच्या मनात-देखील अपराधी भावनेचा	एक डोळा उमटला होता
अमंगल गोष्टी	
१७. ती जुन्या पद्धतीप्रमाणे मोठे, कोरडे कुंकू लावीत असे. पण संध्याकाळपर्यंत त्याच्या कडा वेडचा-वाकडचा होऊन ते	आयुष्यातील कायम जखमेप्रमाणे दिसू लागे
१८. या घरात पाऊल टाकल्यापासून मला	एखाद्या थडग्यात राहात असल्याप्रमाणं वाटत आलं आहे
वस्त्रे	
१९. ती (तिघे) दिवस	तिघांभोवती कधी





अनुक्रमणिका

काढीत	झटकता न येणारे विषारी वस्त्र पडल्याप्रमाणे–

इतर

२०. हट्ट धरण्याची इच्छा	अहिल्येप्रमाणे जडशीळ; निर्जीव पडून राहिली होती–

'आयुष्याच्या बोटातून पाझरत चाललेल्या माधवला सोडून ती दूर राहील ?'

यात संयुक्त रूपक आहे. आयुष्य हे बोटांसारखे. क्षीण होत जाणारा माधव हा या ओंजळीतून पाझरणाऱ्या पाण्यासारखा.

'गोपाळने शांतूचे शेवटचे वाक्य मनावरून तसेच ओघळू दिले. त्याने मन गारगोटीसारखे ठेवले, पण ठिणगी पडू दिली नाही.'

यात संमिश्र उपमा आहे. शांतूचा टोमणा गोपाळने ओघळू दिला. एखाद्या गारगोटीवरून पाणी ओघळावे तसा. गारगोटी अशी निर्लेप राहते. पण तीच गारगोटी घर्षणाने ठिणगीही पाडते. शांतूच्या टोमण्यातून गोपाळच्या मनात ही ठिणगी पडली असती. पण गोपाळने ती पडू दिली नाही.

'ती जुन्या पद्धतीप्रमाणे मोठे, कोरडे कुंकू लावीत असे. पण संध्याकाळपर्यंत त्याच्या कडा वेडयावाकडया होऊन ते आयुष्यातील कायम जखमेप्रमाणे दिसू लागे.'

ही उपमा पात्रानुरूप आहे. गोपाळ हे ते पात्र. कुंकू पाहणारा गोपाळ. वाचक नाहीत. ते कुंकू जखम का हे गोपाळला माहीत. वाचकाला नाही. वाचकाला ते पुढे कळणार आहे. नारायणराव या श्रीमंत प्रौढाशी भावंडांसाठी नमूताईने लग्न केले. ते पुढे वारले. नमूताईंचा एकुलता एक मुलगा माधव पांगळा झाला. भावंडांना दारिद्र्याच्या गर्तेतून वर काढणारी नमूताई दुर्भागी झाली. पण ती ते मानायला तयार होईना. नारायणराव गेलेच नाहीत ही तिची खात्री. त्यामुळेच तिचे कुंकू माधवला जखमेसारखे दिसे. कुंकू आणि जखम यांतले साधर्म्य सार्वकालिक नाही; कथेच्या संदर्भातच ते जाणवणारे म्हणून फार तरल.

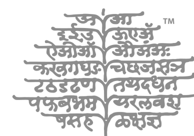
याही कथेत लांबीच्या मानाने उपमा, रूपके कमी आहेत. नमूताई शहाणी की वेडी असा भ्रम व्हावा असे तिचे वागणे. आयुष्य हे भोवऱ्यावरील विविध रंगांच्या तुकडयासारखे. स्वतःच्या गतीने हे रंग परस्परांत मिसळणाऱ्या भोवऱ्यासारखे. माधवला आयुष्याचे घडलेले हे दर्शन असे तात्त्विक स्वरूपाचे. ही कथा व्यक्तिनिष्ठ असली तरी चिंतनाच्या या धाग्याने बांधलेली. म्हणूनच कदाचित यातही उपमा, रूपके कमी.

अर्थक्षेत्रांचा विचार करता सर्वाधिक उपमाने नित्योपयोगी वस्तू व घटना (एकूण ६) या क्षेत्रातील. त्याखालोखाल अग्नी (५), इतर या गटातील उपमानात प्रथमच पुराणकथेतील उपमान (अहिल्येचे) येत आहे. उपमेयात समूर्त अशा शरीर-भागांचे आधिक्य. त्यानंतर मनोवृत्ती दाखवणाऱ्या घटनांचे. वनस्पती या अर्थक्षेत्रातील उपमाने यात नाहीत.

शेवटचे हिरवे पान

वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना

उपमेय	उपमान
१. गंजलेली, कोळिष्टकाने भरलेली कुलूपे	संपलेल्या आयुष्याला गाठी मारल्याप्रमाणे वाटणारी–
२. (पाहता पाहता)– माणसे पांगली	–फुंकर मारल्याप्रमाणे–
३. सीताक्का घरी आली	सगळीकडे कोंडल्याप्रमाणे–
४. (पाठचा भाऊ गुडघ्याएवढा होईपर्यंतदेखील उरला नाही) तेव्हा हा (फकिरा सुतार) –भाऊ मिळाला होता	–दहीभाताच्या वृत्तीसारखा–
५. सीताक्का पाहातच राहिली	एखादी भिंत कोसळत असता भीतीने असाहाय्य होऊन पाहावे, त्याप्रमाणे–
६. (कुणी तरी त्याला आकसाने शेंदूर घातला व) त्याचा (दत्तारामचा) आवाज	जुन्या झाडणीप्रमाणे चिंबलेला, फुटका झाला
७. सीताक्काने आवेगाने जयूला जवळ घेताच– ती अगदी हलकेच सहज जवळ आली	–दुधाच्या सायीप्रमाणे–





अनुक्रमणिका

वनस्पती

८. हसली की– चेहरा असणारी	–डाळिंब फुटत असल्याप्रमाणे–
९. तिचे पाय	निशिगंधाच्या कळीसारखे
१०. अंगाने ती (जयू)	चवळीसारखी होती
११. जयूचा–गळा	– केळीच्या काल्या-सारखा–
१२. पार्वतीचा तो रुंद पांढरा– गळा	– सोललेल्या विषारी कंदासारखा–
१३. (तिने सारी शक्ती लावून बोटे अशी करकचून आवळली की) तेबटबटीत हावरे डोळे त्या चेहऱ्यातून	बियांप्रमाणे बाहेर पडले
१४. (तिची पाठ कायमची आपल्याकडे वळली;) आता हे (जयूचे)	शेवटचे हिरवे पान गळून गेल्याप्रमाणे सीताक्काला एकाकी वाटू लागले

प्राणी

१५. पार्वती– येत होती	–एखाद्या अजस्त्र ओंगळ पांढऱ्या खेकड्याप्रमाणे वाकडीतिकडी–
१६. सारे काही सीताक्काला –आठवले	–भोवतालची एकेक कोळिष्टके चिकटत जात असल्याप्रमाणे–

शरीराचे अवयव

१७. सीताक्का आपल्या माडीवरच्या खिडकीतून बाहेर पाहात बसली होती	विरत चाललेल्या, जुनाट सैलसर चेहऱ्यामधून एखादा थिजलेला डोळा बाहेर पाहात असावा त्याप्रमाणे–
१८. सीताक्का एकदम कट्ट्यावर बसली	पाय वितळू लागल्या-प्रमाणे–
१९. (फकिरा सुताराच्या जाण्याने) सीताक्काला एकदम अपंग वाटू लागले (अनु०)	आणखी एक आतड्याचा तुकडा तुटल्याप्रमाणे–

अमंगल गोष्टी

२०. कोपऱ्यात सतत फतकल घालून– बसलेली पार्वती	–एखाद्या ओंगळ भुताप्रमाणे–
२१. वरून ओलसर माती– तिच्या अंगाखांद्यावर पडली	–जुन्या खपल्यांप्रमाणे–
२२. या विचाराने– सीताक्का रडू लागली	–एक फार जुने गळू अकस्मात तोंड फुटून वाहू लागावे त्याप्रमाणे–

हानिकारक गोष्टी

२३. पार्वतीची आठवण	प्रत्येक दंशाने जास्तच विष उतरवणारी–
२४. तिच्यात (सीताक्कात) द्वेष पेटला तो एका आठवड्यानंतर	सूज उतरल्यावर वेदना जाणवावी त्याप्रमाणे–

वस्त्रे

२५. मांडे	मलमलीसारखे पातळ

इतर

२६. ही पोरगी म्हणजे	सरळ एक वेडा धूमकेतू आहे
२७. माझी बायको म्हणजे	नगाराच आहे
२८. –दिवसांचा–	सारे नकोसे वाटायला लावणारा कंटाळवाणा– डोंगर
२९. जगत असलेली सीताक्का	जपाची माळ ओढत दिवस काढत असल्या-प्रमाणे–
३०. अंग	ओझ्याप्रमाणे जाईल तेथे सोबत येणारे–
३१. त्याचा (प्रल्हादचा) चेहरा	पिवडी लावल्याप्रमाणे फिका पडत चालला होता
३२. नवी संगमरवरी मूर्ती	नाटक्या पोरासारखी दिसणारी नखरेल बाहुली
३३. जावळ	सावलीसारखे

'सूज उतरल्यावर वेदना जाणवावी त्याप्रमाणे तिच्यात द्वेष पेटला तो एका आठवड्यानंतर.'

ही उपमा खूप अर्थपूर्ण आहे. प्रल्हादचे मरण हे इतके आघात करणारे की त्यात सीताक्का गुरफटून गेली. त्याला अनेक अंगांनी तिला तोंड द्यावे लागले. भीती, आशा, राग, सांत्वन या विविध भावना त्यात

अनुक्रमणिका

गुंतल्या होत्या. एखाद्या सुजेप्रमाणे. पण प्रल्हाद गेल्यावर एका आठवड्याने उरला तो पार्वतीबाबतचा निखळ द्वेष. सूज उतरल्यावर दुःखाची नेमकी जागा गवसावी त्याप्रमाणे.

'आणि या विचाराने एक फार जुने गळू अकस्मात फुटून वाहू लागावे, त्याप्रमाणे सीताक्का आपले थुलथुलीत, अति पिकलेले अंग हलवत, आवाज न करता स्वतःशीच रडू लागली.'

ही उपमाही अर्थगर्भ आहे. सीताक्काच्या केवळ शरीराच्या आकाराला गळवाची उपमा देऊन अर्थ संपत नाही. घुसमटलेल्या दुःखाचा पू या अखेरच्या घटनेने बाहेर येतो.

'नवऱ्याच्या मृत्यूनंतर काठी टेकत डोंगर चढायचा होता, ती काठीदेखील मोडून गेली. राहता राहिला डोंगर– सारे नकोसे वाटायला लावणारा कंटाळवाणा दिवसांचा डोंगर !'

या रूपकात उपमेय हे उपमानाने वेढले आहे. उपमानाचे विधान आधी येते आणि मग उपमेय दिले जाते.

अपरिचित संवेदनांची उपमाने या कथेत खूप आहेत. 'मग कुणीतरी त्याला आकसाने शेंदूर घातला व त्याचा आवाज जुन्या झाडणीप्रमाणे चिंबलेला, फुटका झाला.'

जुनी झाडणी हे दृक्संवेदनेचे उपमान पण त्याचा वापर श्राव्य संवेदनेसाठी केला आहे. आवाज या उपमेयाला जी. ए. अनेकदा उपमाने शोधताना आढळतात.

'सिताक्काने आवेगाने तिला जवळ घेताच दुधाच्या सायीप्रमाणे ती अगदी हलकेच सहज जवळ आली होती.'

मऊपणा ही स्पर्श-संवेदना सायीची परिचित संवेदना आहे. येथे मात्र तिचा वापर सहजगतीसाठी केला आहे.

'लहानपणीच गेलेला सावलीसारखा जावळाचा भाऊ.'

यातील सावली हे उपमान थंड, सुखद अशा स्पर्श-संवेदनेसाठी परिचित आहे. पण येथे त्याचा वापर दृक्-संवेदनेसाठी केला आहे. जावळ सावलीसारखे काळेभोर.

मात्र या कथेत काही उपमा; रूपकांत संदिग्धताही आहे.

'विरत चाललेल्या, जुनाट सैलसर चेहऱ्यामधून एखादा थिजलेला डोळा बाहेर पाहात असावा, त्याप्रमाणे सीताक्का आपल्या माडीवरच्या खिडकीतून बाहेर पाहात बसली होती.'

चेहरा–थिजलेला डोळा यांना समांतर अशी खिडकी–सीताक्का तुलना आहे. मात्र चेहरा–डोळा यांची परिमाणे आणि त्यांचे परस्परसंबंध, त्यांची स्थाने यांच्याशी खिडकी–सीताक्का यांची परिमाणे; संबंध आणि स्थाने मिळती-जुळती नाहीत. केवळ चमत्कृती साधण्याचा हा अट्टाहास तर नव्हे ?

'सारे काही सीताक्काला, भोवतालची एकेक कोळिष्टके चिकटत जात असल्याप्रमाणे आठवले.'

जुन्या आठवणी येणे आणि एखाद्या जुन्या, वावरहीन जागेत गेल्यावर तेथली कोळिष्टके चिकटणे यांत फारसे साधर्म्य नाही. आठवणींना कोळिष्टके म्हणता आले असते; पण आठवणी येण्याला कोळिष्टके चिकटणे म्हणण्यात काय साधले ?

जयूचे दुरावणे म्हणजे सीताक्काच्या आयुष्यातील शेवटचे हिरवे पान गळणे. पण यानंतर येणारी इतरांना काही आहे पण आपल्या वाट्याला काही नाही ही भावना याला सुसंगत नाही– आणि त्यानंतर येणाऱ्या गळवाची उपमा तर हिरव्या पानाच्या उपमेतून व्यक्त होणाऱ्या भावनेशी फारशी संबद्धही नाही.

अर्थक्षेत्रात वापरातील वस्तू (७), वनस्पती (७) आणि इतर (८) ही अर्थक्षेत्रे तुल्यबळ आहेत : अग्नी या अर्थक्षेत्राचा येथील संपूर्ण अभाव जाणवणारा आहे. इतर या अर्थक्षेत्रात डोंगर या क्षेत्राचा अंतर्भाव झाला आहे.

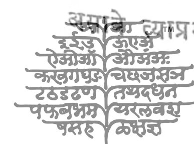
उपमेयात समूर्त अशा गोष्टी– विशेषतः माणसे आणि चेहऱ्यावरचे अवयव आणि मनोविकार दाखविणाऱ्या क्रिया यांचेच प्राबल्य याही कथेत आहे.

सांजशकुन (१९७५)

पाणमाय (१९७१)

वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना

उपमेय	उपमान
१. ती पाहात राहिली	एखाद्या गूढ पुस्तकातील गूढ चित्राकडे पाहात असावे त्याप्रमाणे





अनुक्रमणिका

२. (आम्ही (स्त्रिया) नसले तर ती) माणसे —फुटतील	–निखाऱ्यावरच्या स्फटिकाच्या लाहीसारखी–
वनस्पती	
३. चेहरा	डाळिंबासारखा लालबुंद
४. प्राचीन गडाच्या आडोशाला असलेली आपली दत्ताची वाडी	जुन्या भिंतीला माक्याचे रोप असावे त्याप्रमाणे–
५. (आता हातात गोठ-पाटल्या आहेत,) आणि तळवे	अंतरसाळीसारखे झाले आहेत
६. तिच्या (वृद्ध स्त्रीच्या) डोळ्यांत –असहायता होती	– झाडावरच वाळलेल्या फळाची–
७. (शेवटच्या शब्दानंतर सारेच स्नेह संपल्या-प्रमाणे तिला वाटले, व) सारे आयुष्य–	सोललेल्या केळदांडचा-प्रमाणे झाले
८. पाण्यात उतरताच— तिला एकदम हलके वाटले	–अंगावरील टरफल सुटल्याप्रमाणे–
९. (पाण्यात उतरताच) अवजड ताठर वाटणारी पैठण	रुईच्या कापसासारखी हलकी तलम झाली
प्राणी	
१०. ती घाबरत असे	(संगा बेरडाने अनेक साप मारले) असेच साप घरी सतत उगवत असल्याप्रमाणे–
११. (तिच्या प्रश्नाने तिच्याच) अंगावर काटा उभा राहिला	फणा काढलेल्या सापाच्या लवलवत्या जिभेला बोट लावत असल्याप्रमाणे–
१२. तिचे अंग बधिर झाले	(सापाच्या) अनिवार्य, लवलवत्या जिभेवर बोट ठेवण्याचा क्षण आल्या-प्रमाणे–
१३. (तिचे अंग (नवऱ्या विषयीच्या) तिरस्काराने भरून येते) तसे तिला वाटले	–अंधारात घाण किडयावर पाऊल पडावे आणि त्या दुर्गंधामुळे मन भोवळून जावे–
१४. नवरा	पुष्ट अळीप्रमाणे खायला सोकावलेला
अग्नी, प्रकाश	
१५. (दुसऱ्यांच्या घरी मिरचीची पूड कुटताना गुडघ्या-ढोपराखाली) हातपाय– सतत जळत राहात	–दिवटचा पेटवल्या-प्रमाणे अदृश्य आगीने–
शरीराचे अवयव	
१६. नवरा– हसला	–ओठ उसवल्याप्रमाणे–
इतर	
१७. माहेरी आता कोणी नाही	उगमाजवळचेच पाणी दैवाने अगदी जळून गेले
१८. नंतर ती– आत आली	– सावलीप्रमाणे –

यातील अंतरसाळीची (५) तळव्यांना दिलेली उपमा पूर्वी 'चंद्रावळ'मध्ये (२५) पावलांच्या गुलाबी त्वचेसाठी आली आहे. पुष्ट अळीची (१४) खादाड नवऱ्याला दिलेली उपमा 'सोडवण'मध्ये (१२) डॉ. दात्यांसाठी आली आहे. तीच तीच उपमाने त्याच अर्थाने जी. ए. वापरतात की भिन्नार्थाने वापरतात हे पाहणे उद्‌बोधक ठरेल.

'तिच्या डोळ्यांत झाडावरच वाळलेल्या फळाची असहायता होती.'

यात मुळात फळावर भावनेचे आरोपण आहे. त्या आरोपणाचे मग उपमान बनते. अशा तऱ्हेची उपमानेही जी. एं. च्या कथेत किती ठिकाणी सापडतात याचा शोध घ्यावा लागेल.

'नंतर ती सावलीप्रमाणे आत आली.'

यात अपरिचित संवेदनेचे उपमान आहे. सावलीची स्पर्श-संवेदना बाजूस सारून तिचा वापर आवाज न करता होणारी हालचाल यासाठी केला आहे. या गतीसाठी 'शेवटचे हिरवे पान'मध्ये दुधावरच्या सायीचे (७) उपमान वापरले आहे तर त्याच कथेत सावली (३३) हे उपमान दृक्-संवेदना या अपरिचित संवेदने-साठी वापरले आहे.

या कथेत वापरातील वस्तू, वनस्पती, प्राणी, अग्नी ही सर्वच प्रधान अर्थक्षेत्रे उपमानांच्या निवडीसाठी वापरली आहेत.

'हातपाय दिवटचा पेटवल्याप्रमाणे अदृश्य आगीने सतत जळत राहात.'

यातील अदृश्य हे विशेषण वाक्यरचनेच्या दृष्टीने लक्षणीय आहे. ते आगीचे विशेषण आहे पण दिवटचा पेटवल्यावर होणाऱ्या आगीचे नाही. एकीकडे पेटलेल्या दिवटचा या आग समूर्त करतात तर अदृश्य हे विशेषण तिला अमूर्त करते. ही आग तिखटाने होणारी त्वचेची आग आहे. तिचा दाह पेटलेल्या दिवटीच्या आगीसारखा तर तिचे प्रत्यक्ष रूप अदृश्य असे.

उपमेयांचा विचार केला तर एक-दोन अपवाद सोडता सर्व उपमाने ही स्थितिदर्शी आणि कृतिदर्शी क्रियापदांची आहेत.

अर्थक्षेत्रात वनस्पती (९) प्राणी (५) यांचा प्रभाव आहे.

अनामिक (१९७३)

वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना

उपमेय	उपमान
१. त्याने तोंड उघडले, पण आतून शब्द येईना (अनु०)	त्याच्या डोक्यात एकदम धूर भरल्यासारखे झाले
२. त्याने खूप प्रयत्न केला (आठवायचा) (अनु०)	पण मऊ लोकरीच्या ढिगात आपण आंधळेपणाने हिंडत आहे असे त्याला वाटू लागले
३. प्रकाशामधून (प्रवाशांमधून ?)	मळकट पांढऱ्या गोधडीवर शिवलेल्या चिंध्यांच्या आकृतीप्रमाणे दिसणाऱ्या–
४. तो (विस्मरणाच्या) (अनु०)	अभेद्य भिंतीवर आदळला
५. बैलाच्या गळ्यातील घंटा वाजतात तेव्हा वाटते, (गाव झोपले आहे,)	आणि त्याच्या पाळण्याचे घुंगूर वाजत आहेत.
६. तुम्ही येथे (एकटे) –का राहता ?	–माळावरच्या मातीसारखे–
७. त्याचे सारे अंगच बिघडून ताठर झाले	दूध नासल्याप्रमाणे–
८. म्हाताऱ्याचे अंग ताठर व उष्ण होते	चुलीत न पेटता राहिलेल्या लाकडाप्रमाणे–

प्राणी

९. –तोच प्रश्न–	पाचोळ्यातून न दिसता हिंडत असलेल्या सापाप्रमाणे–पुन्हा सळसळला
१०. त्याचे मन– झाले होते	–विस्कटलेल्या वारुळासारखे–
११. बोटे	आखडून वाकडचा चोचीसारखी झालेली

अग्नी, प्रकाश

१२. (विसरणे) (अनु०)	प्रकाशात आलेली रेषा एकदम उजळून विझली
१३. नुसता हात पुढे करताच –स्वच्छ मोकळ्या मनाने आपुलकी देणारा (मित्र)	–त्यावर उबदार ऊन पडावे त्याप्रमाणे–

कलात्मक वस्तू

१४. बहिणीचे जुन्या वळणाचे नाव	जुन्या पैठणीप्रमाणे
१५. ही सारी नावे– किणकिणली	–चांदीच्या घंटा हलकेच वाजाव्यात त्याप्रमाणे–
१६. बैलगाड्यांच्या चाकांच्या आवाजावर –घंटांची मंद किणकिण ठिपकत होती	–रांगोळीच्या ठिपक्यांप्रमाणे–

हानिकारक गोष्टी

१७. त्याचे अघोरी समाधान उतरले	विष उतरल्याप्रमाणे–

इतर

१८. झाडे– स्तब्ध असलेली	–गोठल्याप्रमाणे–
१९. मंद दिव्यातून– प्रकाश येत होता	– पिंजल्यासारखा –
२०. बसचा लाल दिवा अंधारात बुडाला	काचेची लाल चकती डोहात फेकल्याप्रमाणे–

क्र. ३ ची उपमा संदिग्ध आहे.

'बैलाच्या गळ्यातील घंटा वाजतात तेव्हा वाटते, गाव झोपले आहे, आणि त्याच्या पाळण्याचे घुंगूर वाजत आहेत.'

यात संयुक्त उपमा आहे पण तिची रचना सरळ नाही. बैलाच्या गळ्यातील घंटा पाळण्याच्या घुंगरा-





सारख्या वाटणे ही प्राथमिक उपमा आहे. यातील उपमेय– उपमानामध्ये आणखी एक रूपक आहे. 'गाव झोपले आहे' म्हणजे गाव जणू पाळण्यातले बाळ. मात्र हे रूपक स्वयंपूर्ण नाही. 'वाडा झोपला', 'गाव झोपला', 'वर्ग झोपला' यांत रूपक नाही. गाव हे पाळण्यातले बाळ असे रूपक हे पुढचे उपमान आल्यावरच समजते.

'दूर कोठे तरी बैलगाडचांच्या चाकांचा आवाज ऐकू येऊ लागला. त्यावर रांगोळीच्या ठिपक्यांप्रमाणे घंटांची मंद किणकिण ठिपकत होती.'

यात अपरिचित संवेदना उपमान आहे. रांगोळीचे ठिपके या उपमानात दृक्-संवेदना आहे. पण हे उपमान घंटांच्या किणकिणीसाठी वापरून त्याला अपरिचित अशी श्राव्य-संवेदना देण्याचा प्रयत्न केला आहे.

प्राणी या अर्थक्षेत्रातील सर्व उपमाने सापाची आहेत. वनस्पती आणि शरीराचे अवयव ही अर्थक्षेत्रे उपमानासाठी या कथेत वापरलेली नाहीत. उरलेल्या अर्थक्षेत्रांत वापरातील वस्तूंचे अर्थक्षेत्र प्रभावी (एकूण ८) आहे.

'पाणमाय' आणि 'अनामिक' या दोन्ही कथा गूढ ढंगाच्या आहेत. एरवीची सरळ व्यक्तिचित्रे यात नाहीत. दोन्हीतील वातावरण अद्‌भुत स्वरूपाचे आहे. परिणामत: उपमेये ही समूर्त वस्तूंसाठी न राहता, स्थितिदर्शी किंवा कृतिदर्शी क्रियापदांची आहेत.

पिंगळावेळ (१९७७)

स्वामी (१९७३)

वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना

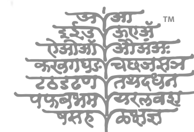
उपमेय	उपमान
१. वेळ–निघून गेला	– खिशाला भोक असल्याप्रमाणे–
२. उष्ण दुधाचा घोट घेताच– तो सुखावला	–रेशमाच्या मृदू स्पर्शात सूर्यप्रकाश जागा झाल्याप्रमाणे–
३. शिष्य– मागे सरले	– वितळल्याप्रमाणे–
४. त्या स्तब्धतेचाच	जाड लोखंडी दारासारखा स्पर्श सर्वत्र जाणवत होता
५. त्याला वाटले आडवे, उभे आणि सांडी मुडपून घातलेली बैठक याच आता आपल्या तीन अवस्था	आयुष्याच्या दांड्यावरील हा एक त्रिशूल
६. शिसपेन्सिलीने लिहिलेला मजकूर सारे पान भरून	बिब्बा उतल्याप्रमाणे सर्वत्र वाहवला होता
७. (हवा) श्वासोच्छ्वास करताना	कापडाचा खरखरीत पट्टाच श्रमाने आतबाहेर होत आहे असे त्याला वाटू लागले
८. पानाचा	आरसा
९. स्नायू	दोरखंडाप्रमाणे

वनस्पती

१०. (दार बंद केल्यावर) बाहेरच्या जगापासून– मठ एकदम अलिप्त झाला	– देठ खुडल्याप्रमाणे–
११. (कोठीसमोर निळ्या प्रकाशात उभे असलेले शिष्य. त्यांची वस्त्रे शेवाळ चढल्यासारखी हिरवट) त्यावर त्यांची मुंडन केलेली मस्तके	पाण्यातच कष्टाने वाढलेल्या फिकट विषारी कंदाप्रमाणे दिसत होती
१२. (तरुण–तरुणींची) शरीरे आसक्त लवचीकपणाने एकमेकांभोवती वळली	केसांच्या पेडांत केवडा फिरत जावा त्याप्रमाणे–
१३. सांगाडे	जमिनीतून उगवलेल्या कंदाप्रमाणे वाटणारे–

प्राणी

१४. पायाखालची वाट	सुस्त अजगरासारखी वाटू लागली
१५. टेकडी	केसाळ काटेरी कातड्याच्या श्वापदाप्रमाणे अंग टाकून
१६. मठ	सर्पमणी घेऊन उभारलेल्या फण्यासारखा दिसत होता





१७. (आपल्या अत्यंत आनंदाच्या क्षणी)– मत्सरी शब्द थुंकणारी माणसे	घाणेरडा किंवा चिरडून दुर्गंध पसरवल्याप्रमाणे
१८. (सांगाड्यांना घाबरणे) (अनु०) हे	अस्वलाचे कातडे पांघरलेल्या माणसास घाबरावे तसे आहे
१९. (हातावर पडलेल्या तांबड्या प्रकाशात) त्याची बोटे	काळवंडलेल्या, लांब अळ्यांसारखी दिसत होती
२० वाफेचे	पिसारे

अग्नी, प्रकाश

२१. उष्ण दुधाचा घोट घेताच– तो सुखावला	– रेशमाच्या मृदू स्पर्शात सूर्यप्रकाश जागा झाल्या-प्रमाणे–
२२. त्या तरुणी	रक्तामांसात सोनेरी उष्ण सूर्यप्रकाश मिसळल्याप्रमाणे दिसणाऱ्या–
२३. (त्याने अफूची गोळी तोंडात टाकली) त्या वेळी त्याच्या शांत मनावरून एकच सावली– सरकून गेली	–मावळत्या सूर्यबिंबावरील पाखराप्रमाणे
२४. त्याची नजर (त्या दृश्यावरून) फिरू लागली	ताटावरील लाल कवड्याप्रमाणे –

शरीराचे अवयव

२५. (अरुंद वर्तुळाकृती दार) त्याने मागे पाहताच वर्तुळ– काळेशार झाले	– बंद झालेल्या डोळ्याप्रमाणे–
२६. (त्याला वाटले) भोवतालच्या भिंती एकदम	अजस्र काळे हात झाले आहेत

कलात्मक वस्तू

२७. त्यांतील एक विवस्त्र तरुणी त्याच्यापुढे आली व– हसली	– मूठ उघडून सोन्याचे नाणे दाखवावे त्याप्रमाणे–
२८. (आपण मरणार) ही जाणीवदेखील त्याच्या मनात– स्पष्ट होती	– उथळ पाण्यात पडलेल्या झगझगीत नाण्यासारखी–
२९. महंत बोलले नाहीत. ते– स्तब्ध झाले	–भिंतीवरील चित्राकृती असल्याप्रमाणे–

अमंगल गोष्टी

३०. (निलगिरीच्या उंच झाडांचे) उंच शुभ्र बुंधे	जमिनीत रुतवलेल्या विशाल हाडांप्रमाणे दिसत होते
३१. काचेमधून येणारा– (लाल) प्रकाश	पिंजलेल्या रक्तासारखा
३२. आवाजाचे	ओरखडे
३३. कोठेही जाताना समोर किंवा बाजूला – त्याची सावली त्याच्याशेजारी सरकत असे	– सपाट भुताप्रमाणे–
३४. पाण्यात सतत पोहत राहणारे मासे	सतत हसणाऱ्या सांगाड्याप्रमाणे–

हानिकारक गोष्टी

३५. तीन स्वामी	मृत्यूच्या त्रिशूलाप्रमाणे वाटणारे–

वस्त्रे

३६. भोवतालचा प्रकाश– नाहीसा झाला	– एखादे वस्त्र झटकून घेतल्याप्रमाणे–
३७. (आयुष्यात भेटलेल्या माणसांनी केलेले मायेचे स्पर्श) त्या स्पर्शांचे	लहान गोल आरसे बसवलेले वस्त्र पांघरून आपण येथपर्यंत निभावत आलो
३८. (तळघरात दिवस, रात्र फरक कळत नाही. तेथे फक्त एकच तांबडा प्रकाश) आता काळच	अंगावरची दिवस-रात्रीची जुनी वस्त्रे काढून लालभडक कफनी घालून बसला आहे
३९. परिचित, घरगुती आवाजांचे आयुष्याला इतके	उबदार अस्तर असते !

इतर

४०. आठवणींनी तो व्याकूळ झाला	बुडबुड्याप्रमाणे लाल प्रकाशात वर येणाऱ्या–

अनुक्रमणिका

४१. सारे आयुष्य या एवढ्या कागदावर उतरायचे (कसे ?) (अनु०)	मला तर एखाद्या प्रचंड पुरातच अडकल्यासारखे वाटले	
४२. मी (वेल) अंधारात दडपून चिरडलो गेलो नाही, तर मीच	हिरव्या कारंजाप्रमाणे वर आलो आहे, हे इतरांना कळू देत	
४३. शुभ्र जटाधारी ऋषी	भव्य पर्वतशिखराप्रमाणे वाटणारा	
४४. (भिंतीच्या कडेने सैलसर पोषाख घातलेल्या) अनेक आकृती– स्तब्ध उभ्या होत्या	–एकत्र फेकलेल्या सावल्यांप्रमाणे–	
४५. (हे सारे आपण न करता दुसरेच कोणी तरी करत असून) आपण	सावलीप्रमाणे सारे केवळ पाहात आहो (असा एक अलिप्तपणा त्याच्यात आला)	
४६. झोपेत शेवटी तोंडेखील शांत होऊन निश्चल झाला	दाट पंखांच्या सावली-सारख्या–	
४७. महंताचा आवाज आता दुरून येत असल्याप्रमाणे वाटत होता व धगधगीत लाल प्रकाशावर– तरंगत होता	–वाफेप्रमाणे–	
४८. मनावर चढलेली अस्वस्थता (तुला त्रस्त करील)	गंजाप्रमाणे–	
४९. आगगाडी निघून जाई	(दूर कोठे तरी) उग्र बायकोप्रमाणे अंधारावर भुसभुसत–	
५०. भोवतालच्या भिंती– पारदर्शक झाल्या (आणि त्याला समोर हिरवेगार गवत दिसले)	–त्यांच्यातील काळे धुके विरल्याप्रमाणे–	
५१. (त्याला एक डबी सापडली) तो तिच्या-कडे आनंदाने पाहात होता	जणू अभेद्य तटबंदीला तडा गेल्याप्रमाणे–	
५२. दगडाचे हृदय	पाषाणाचे	

‘ उष्ण दुधाचा घोट रेशमाच्या मृदू स्पर्शात सूर्य-प्रकाश जागा झाल्याप्रमाणे.’

ही उपमा दोन ठिकाणी (२,२१) दिली आहे. दुधाचा मऊपणा रेशमासारखा तर त्याची उष्णता सूर्यप्रकाशासारखी अशी ही संयुक्त उपमा आहे.

‘ त्याला एकदा वाटले, भोवतालच्या भिंती एकदम दोरखंडाप्रमाणे जाड पिळलेले स्नायू असलेले अजस्र काळे हात झाल्या आहेत.’

यात भिंती म्हणजे हात ही प्राथमिक उपमा. नंतर हात हे उपमान उपमेय बनते. या हातातील स्नायू दोरखंडाप्रमाणे पिळदार. येथे स्नायू आणि दोरखंड यांची तुलना आहे. एकंदर ही उपमा संमिश्र आहे. तीही दोन ठिकाणी (९,२६) दिली आहे.

‘दगडाचे हृदय पाषाणाचे’ यात उपमेय आणि उपमान एकच वस्तुनिर्देश करतात. पण ही पुनरुक्ती अर्थहीन नाही. ‘ पाषाण हृदयी ’ हे साहचर्य परिचित असल्याने ‘ दगडाचे हृदय ’ आणि ‘ पाषाणाचे हृदय ’ यांतील फरक स्पष्ट होऊन पुनरुक्ती फक्त वैचित्र्य भावना निर्माण करते.

सांगाड्याला घाबरणे म्हणजे ‘ अस्वलाचे कातडे पांघरलेल्या माणसास घाबरावे तसे आहे ’ यातील उपमान ‘ प्राणी ’ या अर्थक्षेत्रात टाकले कारण शेवटी भीतीचे कारण अस्वलच आहे, माणूस नाही.

अरुंद वर्तुळाकृती दार हे तो मागे पाहताच बंद होते. त्या वेळी ‘ वर्तुळ बंद झालेल्या डोळ्याप्रमाणे काळेशार झाले ’ अशी उपमा येते. मात्र हा बंद डोळा दुसऱ्याचा, त्रयस्थाचा नाही. तो आहे स्वतःचा. कारण दुसऱ्याचा बंद झालेला डोळा आपल्याला काळा दिसत नाही. आपण आपला डोळा बंद केल्यावर तो आपल्यालाच आतून काळाशार दिसतो.

‘ आपल्या अत्यंत आनंदाच्या क्षणी घाणेरडा किडा चिरडून दुर्गंध पसरवल्याप्रमाणे मत्सरी शब्द थुंकणारी माणसे.’

ही उपमा अर्थगर्भ आहे. मुळात ‘ मत्सरी शब्द ’ आणि ‘ शब्द थुंकणे ’ यांतच अलंकरण आहे. त्यानंतर मग आपल्याला आनंदाच्या क्षणी हिरमुसले करण्याच्या प्रयत्नाला उपमान दिले आहे.

लाल काचेतून पडणाऱ्या लाल प्रकाशाला पिंजलेल्या रक्ताची उपमा (३१) दिली आहे. यातही संमिश्र





उपमा आहे. लाल प्रकाश हा लाल रक्तासारखा आणि रक्त कापसासारखे पिंजलेले, विरळ केलेलें.

'त्याच्या निश्चयी शांत मनावरून एकच सावली मावळत्या सूर्यबिंबावरील पाखराप्रमाणे सरकून गेली.'

यातही संमिश्र उपमा आहे. त्याला वाटणारा दिलासा हा सावलीसारखा. ही सावली सूर्यबिंबावरील पाखराच्या सावलीसारखी सुंदर.

अर्थक्षेत्रात या कथेत विविधता आहे. अलंकरण आणि पवित्र गोष्टी ही दोन अर्थक्षेत्रे वगळता इतर सर्व अर्थक्षेत्रे उपमानात वापरली आहेत. इतर हे अर्थक्षेत्र उरलेल्या, वर्ग न केलेल्या उपमानांसाठी आहे. त्यांतील उपमानांची संख्या सर्वात जास्त म्हणजे तेरा आहे. यावरूनच अर्थक्षेत्रातील वैविध्याची कल्पना यावी. त्याखालोखाल वापरातील वस्तू (९) आणि प्राणी (७) यांचा क्रम लागतो.

उपमेयात माणसे (महंत, शिष्य, तरुणी) किंवा घटना यांचे प्राधान्य आहे. व्यक्तिवर्णनाला अनुकूल अशी उपमेये कमी होताना दिसतात. 'सांजशकुन' पासून जी. एं. च्या कथालेखनात एक नवीन प्रवाह दिसतो. 'निळासावळा', 'रक्तचंदन', 'काजळमाया' या तिनही संग्रहांत व्यक्तींच्या कथा प्रामुख्याने येतात. नियतीचा अटळपणा, माणसाच्या हेतू आणि प्रयत्नांची विफलता, चक्रावून सोडणारे कार्यकारणभाव ही तात्त्विक सूत्रे या कथांत असली तरी व्यक्तीचे जीवन, त्याचा भोग हे कथेच्या अग्रभागी असते. 'सांजशकुन'-मधील आपण निवडलेल्या दोन्ही कथांत व्यक्तीपेक्षा चिंतन महत्त्वाचे ठरते. व्यक्तीचे जीवन हे गौण ठरते. 'पाणमाय'ची संपूर्ण रचनाच अद्भुत कथेची आहे. तीच गोष्ट 'अनामिक'ची. 'रमलखुणा' हा गूढ विषयांची हाताळणी करणारा संग्रह. 'सांजशकुन'च्याच वेळी म्हणजे १९७५ त आला हे लक्षणीय आहे. व्यक्तीचे दुःख कसे मूकपणे भोगावे लागते हे नितळ आणि स्पष्ट शब्दांत सांगणारी जी. एं. ची आधीची कथा 'सांज-शकुन' पासून गूढतेकडे वळते. याचा परिणाम उपमा, रूपकांवर होतो. 'स्वामी'मध्ये जी. ए. एरवी आवर्जून उल्लेखित असणाऱ्या नाक, डोळे, पावले, हात, डोके, व्यक्तीचे बसणे, बोलणे, पाहणे, त्याची शरीरयष्टी या उपमेयांचा अभाव जाणवणारा आहे.

व्यक्ती ही चिंतनापुढे नगण्य बनण्याचा आणखी एक पुरावा 'पाणमाय', 'अनामिक', 'स्वामी' या कथांत आहे. 'अनामिक' आणि 'स्वामी'ची कथा 'तो'ची आहे; 'पाणयाय' कथा 'ती'ची आहे. 'स्वामी'तील 'तो' बाळू आहे तर 'पाणमाय'-मधली 'ती' लक्ष्मी आहे असे ओझरतेपणाने येते. पण पुन्हा कथा 'ती' किंवा 'तो' या सर्वनामांनीच चालू राहते. विशेषनामांचा वापर टाळल्यामुळे या कथा विशिष्ट व्यक्तींच्या न राहता अधिक प्रातिनिधिक बनतात. या कथांतील चिंतनाला संदर्भ विशिष्ट व्यक्तींच्या जीवनाचा नसून सर्वसामान्य माणसांच्या जीवनाचा–किंबहुना मानव-जातीचा आहे. 'पाणमाय'-मधले देणे-घेणे स्त्री-जातीचे आहे; 'स्वामी'मधील जीवनाची धडपड ही मानव-जातीची धडपड आहे. 'स्वामी'तील उपमेये ही विशिष्ट व्यक्तींच्या वर्णना-साठी का नाहीत याचा उलगडा यातून व्हावा.

कैरी (१९७३)

वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना

उपमेय	उपमान
१. (आजारी आईचे) डोळे	काचेच्या गोटयासारखे झाले
२. वडाच्या पारंब्याआड – लाल सूर्य दिसे	– खिडकीमागे असल्याप्रमाणे–
३. (सूम्मीची) आठवण झाली की	अंग एकदम कोळसा झाल्यासारखं वाटतं
४. (मी गवतावर पसरलो तेव्हा) झाड	उघडया छत्रीप्रमाणे वर गेले आणि आभाळापर्यंत पोहोचले
५. मी म्हणजे	घरातले लोणचे
६. वाट	रंगीत पट्टीप्रमाणे टेकडीवर चढली होती
७. (तानीमावशीचा) आवाज ऐकताच माझा कंटाळा एकदम धुऊन गेला	व थंडीत गरम कोट घातल्यासारखे वाटले
८. पाय	जड पिळयाप्रमाणे–
९. मला वाटते मास्तर माझा कान पिरगाळून	कानोल्यासारखा करणार
१०. (रडलो तर मास्तरांचा विजय होईल म्हणून) मी अगदी– घुम्म राहिलो	– ताकाच्या खांबासारखा–

११. (मी जात असता मला तानीमावशीचा) चेहरा अगदी रिकामा-टाकलेला दिसत होता	– आपण घर सोडून जाताना जुने घर दिसते त्याप्रमाणे–

वनस्पती

१२. (तानीमावशी गोरी नव्हती) ती	सोललेल्या वदामा-सारखी होती
१३. (सुम्मीचे नाव काढ-ताच) तानीमावशीच्या हनुवटीवरील दाणा	वाळलेल्या मुगासारखा झाला
१४. (पोटापुरतं मिळालं असतं तर) एवढ्या-वरच मी – आनंदाने टिकले असते	–बाभळीच्या झाडा-प्रमाणे–
१५. तानीमावशीने तळलेले सांडगे कुरकुरीत	जाईच्या फुलासारखे स्वच्छ पांढरे होतात
१६. सगळे गरम पाणी तिने माझ्यावर घातल्यावर अंग	कापसाच्या बोंडासारखे झाले
१७. तानीमावशी हसेल त्या वेळी तिची हनु-वटीवरील हिरवी खूण हसेल	– आत्ताच आपण झाडावरची उवदार कैरी झाल्याप्रमाणे –
१८. हनुवटीवरील हिरवी खूण	मोहरातल्या लहान गोटीसारखी दिसणारी–

प्राणी

१९. विड्याची पाने स्वच्छ, चांगली	राघूच्या पंखासारखी होती
२०. तो जर ओरडला असता तर मी– खाली पडलो असतो	–पालीप्रमाणे धप्पदिशी–
२१. येऊ नये इतकं घरात येतं, पण (अनु०)	घराला एक वाळवीच लागून बसलीये
२२. (सदऱ्यावरचा शाईचा) डाग जरा फिक्कट झाला खरा,	पण अजूनही तो वाघाच्या डोळ्यासारखा दिसत होता
२३. (मास्तरांच्या) मिशा	झुरळासारख्या
२४. (लालभडक रेशमी पड्द्याप्रमाणे प्रकाश दिसत होता, आणि) काळ्या पारंब्या	त्यावर उभ्या सापा-सारख्या दिसत होत्या
२५. (तू) मध्येच उठून बसू नको	गोठ्यातल्या वासरासारखा

अग्नी

२६. आई नाही हे प्रथम मला जाणवलेच नाही. पण रिकाम्या जागेकडे नजर जाताच मात्र – मला समजले– आई नाही	– भाजल्याप्रमाणे –
२७. मोर	हिरवी निळी वीज
२८. रागाने ताणलेली तानीमावशी	एकदम विझल्यासारखी झाली

शरीराचे अवयव

२९. विहिरीत सगळीकडे –भिंतीतून झाडी उगवली होती	– हिरव्या दाढीप्रमाणे–

कलात्मक वस्तू

३०. भोवती पिसासारख्या पानांची खूप झाडे होती, व त्यांच्या खाली पडलेल्या फुलांवरून जाताना	–मऊ गालिच्यावरून चालल्यासारखे वाटत होते
३१. सूर्यप्रकाश	लालभडक रेशमी पड्द्याप्रमाणे

अमंगल, घाण गोष्टी

३२. मास्तरांनी (शिक्षा वगैरे) काहीच केले नाही तेव्हा	शेणात पाय घातल्या-सारखे वाटले

अलंकरण

३३. तानीमावशीच्या हनुवटीवरील हिरवा गोंदलेला ठिपका	आंगठीतल्या खड्या-प्रमाणे चमकेल

इतर

३४. लाडू	दगडासारखा

अनुक्रमणिका

३५. (मी जुनेऱ्यावर पडलो) त्याचा स्पर्श होताच	तानीमावशीने कुरवाळल्याप्रमाणे अंग सैलसर झाले
३६. झाड	म्हाताऱ्या दाढीवाल्या आजोबासारखे आपल्यावर वाकून पाहात आहे
३७. तुळसाला पाहून तानीमावशी	दगडासारखी झाली
३८. तुळसा हसली आणि — अंग वळवत निघून गेली	— होळी मिरवणुकीतील रंगीत हिजड्याप्रमाणे —

'सुम्मीचे नाव काढताच तानीमावशीच्या हनुवटीवरील दाणा वाळलेल्या मुगासारखा झाला.'

तीळ—दाणा—मूग अशी ही संमिश्र उपमा आहे.

'वडाच्या मागे लालभडक रेशमी पडद्याप्रमाणे प्रकाश दिसत होता, आणि काळ्या पारंब्या त्यावर उभ्या सापासारख्या दिसत होत्या.'

प्रकाशाच्या पडद्यावरील पारंब्यांचे साप अशी ही संयुक्त उपमा आहे. रेशमी पडद्यावर साप असण्यात फारसे सौंदर्य नाही पण जी. एं. ना कुठेही, कधीही सर्पाचा सूक्ष्म साधर्म्यानेही भास झाला तरी ते ते उपमान सोडत नाहीत.

'ती खात्रीने हसेल, आणि त्या वेळी, आत्ताच आपण झाडावरची उबदार कैरी झाल्याप्रमाणे मोहरातल्या लहान गोटीसारखी दिसणारी तिची हनुवटीवरील हिरवी खूणदेखील तानीमावशीबरोबरच अगदी सुरेख असेल.'

यात उपमानांची गुंतागुंत आहे. 'उबदार कैरी झाल्याप्रमाणे हसणारी गोंदणाची खूण' आणि 'मोहरातल्या लहान गोटीप्रमाणे दिसणारी हिरवी गोंदणाची खूण' अशा या तुलना आहेत. कैरी ही दृक् किंवा रस या संवेदनांशी निगडित. दृक्संवेदनेत बहुधा भर तिच्या रंगावर असतो. येथे मात्र मुळात 'उबदार कैरी' असे म्हणून लेखक उपमेयातील स्पर्श-संवेदना

अनुक्रमणिका

जागृत करतो. 'कैरी हसणे' यातील संवेदनाही दृक् पण अपरिचित अशीच. त्यामुळे 'उबदार कैरी हसणे' ही उपमा अर्थगर्भ बनते. गोटीसारखी असूनही मोठी कैरी झाल्यासारखे वाटणे यात ही अर्थगर्भता आणखी वाढते.

'झाड उघडचा छत्रीप्रमाणे वर गेले' यातील उपमान हे लेखकाच्या दृष्टिकोणातून न पाहता झाडाखाली पडलेल्या मुलाच्या दृष्टिकोणातून पाहिले आहे. पात्रांच्या दृष्टीने, त्यांचे वय, अनुभव, वृत्ती लक्षात घेऊन त्यानुसार उपमाने निवडणे ही जी. एं. ची प्रकृती नाही. ते धडाधड त्यांना सुचणारी उपमाने वापरत जातात. अशी काही उपमाने ही अपवादात्मकच.

अर्थक्षेत्रांचा विचार केला तर सर्वाधिक उपमाने नित्योपयोगी वस्तू व नित्य घटना (११) यातील आहेत. त्याखालोखाल वनस्पती (७) व प्राणी (७) यांतील उपमानांचा क्रमांक लागतो. उपमेयातील वस्तू या बऱ्याच प्रमाणात समूर्त अशा वस्तू आहेत. ही कथा व्यक्तिप्रधान आहे म्हणून हे घडले असावे.

२. विश्लेषण

प्रथम कथेनुसार उपमा, रूपकांचे प्रमाण पाहू. 'निळासावळा', 'रक्तचंदन' आणि 'सांजशकुन' हे कथासंग्रह क्राऊन आकाराचे. प्रत्येक पानावर सर्वसाधारण २९ ओळी असणारे. 'काजळमाया' आणि 'पिंगळावेळ' हे संग्रह डेमी आकाराचे. प्रत्येक पानावर साधारण ३३ म्हणजे क्राऊनपेक्षा ४ ओळी जास्त असणारे. पानांच्या प्रमाणात उपमा, रूपकांचे प्रमाण असे पडते :

तालिका १

		एकूण पाने	एकूण उपमा, रूपके	दर पानी प्रमाण
निळासावळा	चंद्रावळ	२४	९९	४·१
१९५९	राणी	७	२७	३·८
रक्तचंदन	पराभव	२०	३३	१·६
१९६६	सोडवण	२०	३८	१·९
काजळमाया	भोवरा	२०	२०	१
१९७२	शेवटचे हिरवे पान	१५	३३	२·२
सांजशकुन	पाणमाय	११	१८	१·६
१९७५	अनामिक	१३	२०	१·५
पिंगळावेळ	स्वामी	३५	५२	१·४
१९७७	कैरी	३४	३८	१·१

अनुक्रमणिका

'निळासावळा 'मध्ये उपमा, रूपकांचे प्रमाण अधिक आहे. त्यानंतर ते एकदम साधारण ७० टक्क्यांनी घटते. १९५९ हा जी. एं. चा प्रारंभीचा काळ. त्यातील उपमा, रूपके ही प्रारंभीच्या शैलीत आवर्जून वापरली असावीत. १९६६ ते १९७७ यानंतरच्या काळात मात्र हे घटलेले प्रमाण त्याच पातळीवर राहते. प्रत्येकी दोन कथांच्या आधारावर हे प्रमाण मिळाल्याने त्याच्यावरून फक्त सर्वसामान्य अनुमाने काढणेच योग्य.

'पाणमाय', 'अनामिक', 'स्वामी' या चिंतन-प्रधान तर इतर कथा व्यक्तिप्रधान आहेत. पण त्याचा उपमा, रूपकांच्या वापरावर परिणाम झालेला दिसत नाही.

फार तर एवढेच म्हणता येईल की जागरूकपणे शैलीचा वापर, विशेषतः अलंकारिक भाषेचा वापर हा प्रत्येक लेखक–कवी प्रारंभीच्या काळात करतो. जी. ए. त्याला अपवाद नाहीत.

तालिका २

अर्थक्षेत्रातील उपमानांचे आधिक्य कसे आहे ?

	वापरवस्तू	वनस्पती	प्राणी	अग्नी, प्रकाश	शरीर अवयव	कलावस्तू	अमंगल गोष्टी	पवित्र गोष्टी	हानिकारक गोष्टी	अलंकरण	वस्त्रे	इतर	एकूण
निळासावळा													
चंद्रावळ	२०	१८	२५	७	५	४	३	१	३	४	–	८	९८
राणी	७	९	३	१	–	१	–	१	३	–	–	२	२७
रक्तचंदन													
पराभव	९	६	४	४	३	१	–	–	१	१	३	१	३३
सोडवण	१०	–	७	४	१	–	३	–	२	–	२	९	३८
काजळमाया													
भोवरा	६	–	२	५	३	–	२	–	–	–	१	१	२०
शेवटचे हिरवे पान	७	७	२	–	३	–	३	–	२	–	१	८	३३
सांजशकुन													
पाणमाय	२	७	५	१	१	–	–	–	–	–	–	२	१८
अनामिक	८	–	३	२	–	३	–	–	१	–	–	३	२०
पिंगळावेळ													
स्वामी	९	४	७	४	२	३	५	–	१	–	४	१३	५२
कैरी	११	७	७	३	१	२	१	–	–	१	–	५	३८
एकूण–	८९	५८	६५	३१	१९	१४	१७	२	१३	६	११	५२	३७७

वापरवस्तू – प्राणी – वनस्पती – इतर – अग्नी ही जी. एं. च्या उपमा, रूपकांची प्रमुख अर्थक्षेत्रे दिसतात.

येथे अर्थक्षेत्रांविषयी काही स्पष्टीकरण आवश्यक आहे. ही अर्थक्षेत्रे कथा वाचताना जशी लक्षात आली तशी नोंदवली. अनेक सीमित अर्थक्षेत्रांचा शेवटच्या सामग्री– आराखड्यात इतर या अर्थक्षेत्रात समावेश केला. प्रत्येक अर्थक्षेत्रातील उपमानांच्या संख्येवरून आणि त्यांच्या कथेतील वारंवारिकतेवरून त्यांचे समर्थन होते. 'पवित्र गोष्टी' हे अर्थक्षेत्र 'इतर' मध्ये घातले असते तरी चालले असते.

'इतर' या अर्थक्षेत्रात अंतराळ, वाद्ये, माणसे, पाणी, आकार, पुराणकथा, पर्वत यांसारखी सीमित

अनुक्रमणिका





अर्थक्षेत्रे आहेत. यांखेरीज ज्यांचे अर्थक्षेत्र संख्येअभावी निश्चित करता येत नाही त्यांचाही समावेश 'इतर'-मध्ये आहे. 'इतर' अर्थक्षेत्र म्हणूनच उपमानांची विविधता दाखवते. हे अर्थक्षेत्र एकसंध नसल्याने त्याची तुलना अर्थक्षेत्राशी करता येणार नाही हे खरे असले तरी एकसंध अर्थक्षेत्रे आणि विविध, विस्कळित किंवा ओळख न पटलेली अर्थक्षेत्रे (म्हणजे 'इतर') यांची तुलना करण्यास हरकत नाही.

'वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना' हे अर्थक्षेत्रही विस्ताराने मोठे आहे. दैनंदिन व्यवहारात विशेषतः घरात ज्या वस्तू वारंवार लागतात (वहाण, दोरखंड, चाळणी, खिडकी, आरसा, कांबळे, मुसळ, खांब इत्यादी) किंवा ज्या घटना, क्रिया वारंवार घडतात (ढकलणे, जागे होणे, गोठणे, सारवणे, फुंकर मारणे, कोंडणे, पाहणे इत्यादी) या अर्थक्षेत्राला 'घरगुती' अर्थक्षेत्र असेही म्हणता येईल.

उपमेयात एकूण ३७७ उपमेयांपैकी २३८ उपमेये नामे आहेत. यांतील १७५ नामे दृश्य किंवा स्पर्श अशा समूर्त गोष्टींचा निर्देश करतात; तर ६३ नामे अमूर्त अशा कल्पना, भाव या गोष्टींचा निर्देश करतात. उपमेयांत क्रियापदांची संख्या १३९ आहे. म्हणजे नामांचे प्रमाण ६३ टक्के तर क्रियापदांचे ३६ टक्के. 'सांजशकुन'मध्ये मात्र हे प्रमाण बदलते. 'पाणमाय'-मधील १८ उपमेयांपैकी १३ क्रियापदे आहेत तर 'अनामिक' मध्ये २० पैकी १२ उपमेये क्रियापदे आहेत.

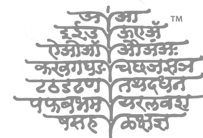
'निळासावळा' हे प्रारंभीचे लेखन. यात जसे उपमानांचे प्रमाण सर्वाधिक त्याचप्रमाणे उपमेयात नामांचे प्रमाणही सर्वाधिक. 'चंद्रावळ' मध्ये ९८ उपमेयांतील ७२ उपमेये नामे आहेत. म्हणजे सर्वसाधारण ६३ टक्क्यांवरून हे प्रमाण ७३ टक्क्यांपर्यंत चढते. 'राणी'मध्ये २७ उपमेयांपैकी २३ उपमेये नामे आहेत. येथे हे प्रमाण ८५ टक्क्यांपर्यंत चढते. म्हणजे उपमांचे आधिक्य आणि त्यात नाम-उपमेयांचे प्राबल्य हे जी. एं. च्या प्रारंभीच्या लेखनाचे वैशिष्टच असावे. त्यानंतरच्या लेखनात उपमा, रूपकांचे प्रमाण कमी होऊन स्थिरावते, पण नाम-उपमेयांचे प्राधान्य टिकून राहते. तालिका ३ मध्ये नाम (समूर्त, अमूर्त) आणि क्रियापद या रूपांतील उपमेयांचे कथेनुसार प्रमाण दिले आहे.

तालिका ३

	समूर्त नामे	अमूर्त नामे	एकूण नामे	क्रियापदे	एकूण उपमेये
निळासावळा					
चंद्रावळ	५६	१६	७२	२६	९८
राणी	१२	११	२३	४	२७
रक्तचंदन					
पराभव	१८	४	२२	११	३३
सोडवण	१६	५	२१	१७	३८
काजळमाया					
भोवरा	५	६	११	९	२०
शेवटचे हिरवे पान	१६	३	१९	१४	३३
सांजशकुन					
पाणमाय	५	०	५	१३	१८
अनामिक	२	६	८	१२	२०
पिंगळावेळ					
स्वामी	२२	११	३३	१९	५२
कैरी	२३	१	२४	१४	३८

उपमेय आणि उपमान यांच्या संबंधात तीन भाव संभवतात. एक सुखकर, दोन असुखकर, तीन तटस्थ. 'मान रेशमी लडीसारखी' यातील उपमेय-उपमान संबंध सुखकारक आहे तर 'तोंड म्हणजे फाटकी वहाण' यातील संबंध असुखकारक आहे. 'चंद्रावळीची आठवण उग्र वासाच्या फुलाकडे दुरून पहावे त्याप्रमाणे होत होती' यात निश्चितपणे दुःख आहे किंवा सुख आहे असे म्हणजे कठीण. म्हणून या उपमेला तटस्थ उपमा म्हणता येईल. तालिकेतील क्रमांक हे याआधी दिलेल्या उपमा, रूपकांचे आहेत.

अनुक्रमणिका





तालिका ४

	सुखकर	असुखकर	तटस्थ	एकूण
निळासावळा चंद्रावळ	४, ५, १७, २२, २४, २५, २७, ३०, ३१, ३३, ३४, ३५, ३६, ३८, ४६, ४९, ५६, ५९, ६२, ६३, ६४, ६६, ७०, ७५, ७६, ७७, ७८, ७९, ८३, ८७, ८८, ८९, ९०, ९१, ९२, ९३, ९४, ९५, ९७, ९८	१, २, ३, ६, ७, ८, ९, १०, ११, १२, १४, १५, १८, २०, २३, २६, २८, २९, ३२, ३७, ४०, ४१, ४२, ४३, ४४, ४५, ४७, ४८, ५०, ५१, ५२, ५३, ५४, ५५, ५७, ५८, ६०, ६१, ६५, ६७, ६८, ७१, ७२, ७३, ७४, ८०, ८१, ८२, ८४, ८५, ८६, ९६	१३, १६, १९, २१, ३९, ६९	
	४०	५२	६	९८
राणी	१, २, ३, ४, ८, ९, १०, १५, १६, १७, १८, २१, २२, २६, २७	६, ७, १२, १४, १९, २०, २३, २४, २५	५, ११, १३	
	१५	९	३	२७
रक्तचंदन पराभव	४, ५, ६, ९, १०, ११, १२, १३, १५, २२, २३, २६, २७, २९, ३०	३, ७, १४, १६, १७, १८, १९, २०, २१, २४, २५, २८, ३१, ३२	१, २, ८, ३३	
	१५	१४	४	३३
सोडवण	१, २, ५, ९, १०, १३, १४, १८, ३५	३, ६, ८, ११, १२, १५, १६, १७, १९, २०, २१, २२, २३, २४, २५, २६, २७, २८, २९, ३०, ३१, ३२, ३३, ३४, ३६, ३८	४, ७, ३७	
	९	२६	३	३८

	सुखकर	असुखकर	तटस्थ	एकूण
काजळमाया भोवरा		१, २, ३, ४, ५, ६, ७, ८, ९, १०, ११, १३, १४, १५, १७, १८, १९, २०	१२, १६	
	०	१८	२	२०
शेवटचे हिरवे पान	४, ७, ८, ९, १०, ११, २५, २६, ३३	१, ३, ५, ६, १२, १३, १४, १५, १६, १७, १८, १९, २०, २१, २२, २३, २४, २८, २९, ३०, ३१, ३२	२, २७	
	९	२२	२	३३
सांजशकुन पाणमाय	१, ३, ४, ५, ९, १८	२, ६, ७, ८, १०, ११, १२, १३, १४, १५, १६, १७		
	६	१२	०	१८
अनामिक	५, १३, १४, १५, १६, १७	१, २, ३, ४, ६, ७, ८, ९, १०, ११, १८	१२, १९, २०	
	६	११	३	२०
पिंगळावेळ स्वामी	२, ८, १२, १३, १६, २०, २१, २२, २३, २७, २८, ३७, ३९, ४२, ४३, ४६, ५०, ५१	१, ३, ४, ५, ६, ७, १०, ११, १४, १५, १७, १९, २६, ३०, ३१, ३२, ३३, ३४, ३५, ३८, ४१, ४७, ४८, ४९, ५२	९, १८, २४, २५, २९, ३६, ४०, ४४, ४५	
	१८	२५	९	५२
कैरी	४, ६, ७, १२, १३, १४, १५, १६, १७, १८, १९, २७, ३०, ३१, ३३, ३५, ३६	१, ३, ५, ८, ११, २०, २१, २३, २४, २६, २८, २९, ३२, ३४, ३७, ३८	२, ९, १०, २२, २५	
	१७	१६	५	३८
एकूण–	१३५	२०५	३७	३७७

अनुक्रमणिका

सुखकर आणि असुखकर ही विभागणी कथेच्या संदर्भावर अवलंबून आहे. उदाहरणार्थ, नागीण ही उपमा सौंदर्यदर्शी म्हणून चंद्रावळीच्या संदर्भात सुखकर असेल तर तीच उपमा दुसऱ्या कुणाच्या संदर्भात विष ओकणे या अर्थाने असुखकर असेल. कवडशाची उपमा सुखकर असेल वा तटस्थ. उपमानांना नेहमी एकच एक शाश्वत भाव देता येणार नाही. तटस्थ हा वर्ग विशिष्ट भावाचा अभाव असेल तिथेच वापरला असल्याने त्यात कमी उपमाने असणे साहजिक आहे. त्यामुळे त्याच्या संख्येला फारसे महत्त्व नाही.

एकंदर उपमानात असुखकर उपमाने सर्वाधिक (२०५) आहेत तर सुखकर उपमाने १३५ आहेत. म्हणजे साधारणपणे हे प्रमाण ११ : ७ असे येते. जी. एं. ची कोणतीही कथा ही सुखकर भावनेवर संपत नाही. 'स्वामी' ही कथा याला थोडासा अपवाद आहे. कारण अटळ मृत्यू स्वीकारत असतानाच नवीन जीवन फुलविण्याची सार्थ भावना त्या कथेत शेवटी येते. पण सर्वसामान्यपणे जी. एं. च्या कथेचे रूप खिन्न, वेदना जाणवून देणारे असेच आहे. अर्थात, कथेचा अंतिम भाव आणि उपमानातील भाव यांची पक्की सांगड घालणे योग्य नाही. उदाहरणार्थ, 'राणी' कथेचा शेवट करुण आहे पण राणी या मुलीच्या बाबतीतच जास्त उपमाने वापरल्यामुळे सुखकर उपमानांची संख्या या कथेत सर्वाधिक आहे. पराभव ही कथा अंतिमतः पिळवटून टाकणारी पण त्या कथेत सुखकर, असुखकर उपमाने समप्रमाणात आहेत. उलट, 'स्वामी'चा अंत हा चिवट जीवनेच्छेवर होतो तरी त्यातील असुखकर उपमाने जास्त आहेत.

पण असुखकर उपमानांचे आधिक्य हे जी. एं. च्या कथेच्या सर्वसाधारण परिणामाचे दर्शक निश्चितच आहे. तसे असणे शैलीच्या अनुरूपतेला आवश्यकही आहे.

सामग्री या पहिल्या भागातील सर्व उदाहरणांकडे सहज नजर टाकली तर आणखी एक गोष्ट जाणवते. जी. एं. च्या लेखनात रूपकापेक्षा उपमेचे प्रमाण जास्त आहे. सारखे, प्रमाणे, तसे यांसारखे उपमेचे निर्देशक शब्द अगदी स्पष्टपणे त्यांच्या उपमेत येतात. 'उन्हाचे वस्त्र', 'लाल डोळ्यांच्या खिडक्या' अशी रूपके ते वापरत नाहीत असे नाही पण 'सावरीच्या कापसाचे शरीर' किंवा 'अबोलीच्या कळीची चोच' अशी रूपके शक्य असतानाही 'सावरीच्या कापसासारखे शरीर' किंवा 'अबोलीच्या कळीसारखी दिसणारी चोच' अशा उपमाच ते प्रामुख्याने वापरतात.

'अ हा ब सारखा आहे' अशा स्वरूपाच्या उपमेतून 'अ चा ब', 'अ म्हणजे ब' किंवा 'अब' असे अनुक्रमे षष्ठी–पदबंध, सरूपदर्शी वाक्य किंवा पदसमास या रचनेची रूपके संभवतात असे भाषाविज्ञानात मानले जाते. उदाहरणार्थ, 'पातळ जाळासारखी दारू' या उपमेतून 'दारूचा पातळ जाळ', 'दारू म्हणजे पातळ जाळ', 'दारू–जाळ' अशी रूपके संभवतात. भाषावैज्ञानिकांची ही रचना–समीकरणे मात्र गणित-सूत्रांप्रमाणे सार्वकालिक अचूकतेची नसतात. काही उपमांची रचना बदलणे अशक्य तर काहींमध्ये रचनाबदलाने अर्थ-हानी होऊ शकते. उदाहरणार्थ, 'मुठी घट्ट आवळून रुक्मिणी सोवळचाच्या काठीप्रमाणे ताठ, निर्जीव उभी होती' या उपमेची रचना बदलून रूपके केली तर अर्थहानी होईल. 'आयुष्यानेच तिला तेथे ढकलल्याप्रमाणे ती अगदी कोपऱ्यात उभी होती' यात रचनेचा फरक करणेही अशक्य.

भाषावैज्ञानिकांचे हे रचना-विश्लेषण बाजूला ठेवले तर उपमा-रूपकांबाबतची त्यांची बाकीची मते उपयुक्त आहेत : ख्रिस्तिन ब्रुक–रोझ यांच्या 'रूपकाचे व्याकरण' या इंग्रजी निबंधात (पहा : चॅटमन, लेविन यांचा 'On the Language of Literature' हा ग्रंथ) तसेच याच ग्रंथातील रोमन याकोबसन यांच्या 'भाषाविज्ञान आणि काव्यशास्त्र' या इंग्रजी निबंधात किंवा पॉल रिकाडर यांच्या 'The Rule of Metaphor' या ग्रंथात उपमा–रूपकांबाबत, साहित्याच्या भाषेबाबत काही मूलभूत अवलोकने आढळतात.

'अ हा ब सारखा' आणि 'अ म्हणजे ब' यात फारसा फरक नाही. उपमेय आणि उपमान यांची यात प्रत्यक्ष सांगड घातली जाते. अशा तऱ्हेच्या उपमा या साहित्यात जास्त प्रमाणात वापरल्या जातात. म्हणजे जी. एं. च्या उपमेत रचनेच्या दृष्टीने नावीन्य नाही. अगदी नवखा लेखकसुद्धा सारखे, प्रमाणे, तसे शब्द वापरून या तऱ्हेच्या उपमा सर्रास वापरत असतो.

यात एक धोका असा संभवतो की रचनेच्या सुकरतेमुळे अर्थाकडे किंवा उपमेय-उपमानातील साधर्म्य-वैधर्म्याकडे पूर्ण दुर्लक्ष करून किंवा फक्त परिचित

साधर्म्यांचा आधार घेऊन अत्यंत नीरस, चोथट उपमा वापरल्या जातात. 'गंगेसारखी पवित्र आई' किंवा 'सीतामाईसारखी वहिनी' ह्या रंजक साहित्यात, कथा-कादंबऱ्यांत वापरल्या जाणाऱ्या उपमा ही याची उदाहरणे आहेत. अशा सोप्या आणि उथळ साधर्म्याच्या उपमा वापरून अनेकदा लेखक-कवी स्वतःला जीवनाचे भाष्यकार वगैरे मानू लागतात. 'जग हे सुपासारखे आहे', 'जग हा एक बंदिवास आहे', 'जीवन हा एक खेळ आहे', 'जीवन हे अत्तराच्या फायासारखे आहे' अशा उपमांची खैरात रंजन-कम-बोध स्वरूपाच्या साहित्यात होते. मराठीतील खांडेकर—बाळ कोल्हटकर—वसंत कानेटकर—ग. दि. माडगूळकर यांचे साहित्य यासाठी अवश्य पहावे.

मात्र हा धोकाच समर्थ लेखकाचे शक्तिस्थान बनू शकतो. वैधर्म्याचा प्रदेश मोठा असेल, म्हणजेच उपमेय-उपमान यांची तुलना होण्याची शक्यता सहजपणे जाणवणारी नसेल तर 'अ हा ब सारखा आहे' हे त्यांची प्रत्यक्ष सांगड घालणारे विधानही परिणामकारक बनते. अपरिचित असे साधर्म्य दाखविण्याचा लेखकाचा प्रयत्नच प्रभावी ठरतो. 'गावच्या सुख-दुःखाशी संबंध नसलेल्या वेशीच्या दगडाप्रमाणे तो गप्प होता' यातील गंजुडचा बाबू आणि वेशीचा दगड यांतील साधर्म्य सहजपणे जाणवणारे नाही. पण या उपमेने बाबूची गावाच्या संदर्भातील क्षुद्रता स्पष्ट होते. मात्र बाबूचे अस्तित्व हे वेशीच्या दगडाच्या अस्तित्वाशी तोललेले नाही. बाबूचे गप्प राहणे हे मुख्य लक्ष्य आहे. गावातील कोलाहलात गावातील माणसांबरोबर गावातील वास्तूंचा, साधनांचा, दैनंदिन व्यवहारांचा सहभाग असतो. गावाची वेस ही त्या कोलाहलाची सीमा असते. तिथे तो संपतो. म्हणूनच वेशीचा परिसर हा शांत, निर्जन असतो. वेशीचा दगड हा या कोलाहलाचा साक्षिदार असूनही त्यापासून बिलग असतो. बाबूचे जीवन याच स्वरूपाचे. गावात असूनही तो नसल्यासारखा. 'आजूबाजूला उतू चाललेला गोंधळ त्याच्यापर्यंत येऊन त्याला ओला न करता जात होता. त्याच्या लालसर डोळ्यांत आनंदाचा कण नव्हता. विस्कटलेल्या चेहऱ्यावर सुखाचा हातही पुसला नव्हता' ही पुढे येणारी वाक्ये या उपमेचा संदर्भ स्पष्ट करतात.

'रमाकाकूंच्या आवाजात वठलेल्या झाडावर दगड मारताच येणाऱ्या मृत आवाजाचा रिकामेपणा होता' या 'राणी' मधील उपमेत (१४) रमाकाकूंचा आवाज आणि 'वठलेल्या झाडावर दगड मारताच येणारा मृत आवाज' यांची तुलना आहे. मुळात यातले उपमानच सहजपणे न जाणवणारे. वठलेल्या झाडावर दगड मारल्यावर कसा आवाज येतो हा श्राव्य अनुभव सर्वसामान्य जीवनातील अनुभव नव्हेच. ऐकण्याची संवेदना तीक्ष्ण नसेल तर ही तुलना जाणवणारही नाही. म्हणजे 'अ हा ब सारखा आहे' या साध्या विधानातील ब चे असलेपण हेच मुळी अपरिचयाचे. पण लेखकाने एकदा ते जाणवून दिले की संदर्भाची अर्थगर्भता जाणवू लागते. रमाकाकू ही घरातली मोलकरीण. तीस रुपड्यांपलीकडे आपल्याला या घराशी कर्तव्य नाही अशी तुटकपणे राहणारी. भाऊंशी तर ती अतिशय कोरडेपणाने वागते. कर्तव्यापलीकडे तिच्या कोणत्याही कृतीत कोणतीही भावना नाही. भाऊंना दृष्टी नाही म्हणून वागण्यात ती चुकूनही हळुवारपणा दाखवणार नाही. ती दुष्ट नसेल पण वठलेल्या झाडासारखी उदासीन आहे. वयाने ती वठलेल्या झाडासारखी आणि भावनेची ओलसर पालवी असण्याच्या बाबतीतही ती वठलेल्या झाडासारखी. त्यामुळे भाऊंना थंडगार चहा देताना ती कोरडेपणाने विचारते, 'आज बरं वाटतं तुम्हाला?' तिच्या आवाजातला कोरडेपणा स्पष्ट करणारी ही उपमा. या उपमेचे रूपक करणे अशक्य.

म्हणजे रूपकाला आवश्यक असणारी संक्षिप्तता उपमानात नसणे, उपमेय-उपमानांत सहसा न जाणवणारे साधर्म्य असणे, किंवा कथेच्या संदर्भातच या ओझरत्या साधर्म्याचा चपखलपणा जाणवणे या कारणांनी जी. एं. च्या उपमा प्रत्यक्ष सांगड घालणाऱ्या विधानासारख्या रचनेच्या बाबतीत सोप्या असल्या तरी अर्थसूचनांच्या बाबत अगदी वेगळ्या म्हणून अनेक ठिकाणी जाणवतात.

'त्या गुहेसारख्या तालमीत बाबूच्या पिळदार दंडावरची थाप घुमू लागली की सण्याचे मन शिप्तरासारखे होत असे. कुंद ओल्या मातीचा वास असलेला अंधार धुरकट दिव्याजवळ एखादी अळी खायला आल्याप्रमाणे जमत असे. आणि बाबूने दंड ठोकले की त्याचा आवाज त्या ताणलेल्या अंधारावर नगाऱ्यावर थाप मारावी त्याप्रमाणे काडकाड घुमून उठे.' (चंद्रावळ)





'त्यांनी दातेंकडे पाहिले. एखाद्या फळावर अळी बसावी तसे ते, उभट ठिपक्यांसारखे डोळे घेऊन खुर्चीवर आत्मविश्वासाने बसले होते. आयुष्यातील कारण आणि परिणाम यांची स्पष्ट कल्पना करून, सदैव स्वच्छ सूर्यप्रकाशात निःशंक जगणारी जी पुष्कळ अत्यंत मूर्ख आणि उथळ माणसे असतात त्यांपैकीच तो एक. त्याला काय सांगायचे ? ' (सोडवण)

'दोन खोल्यांचे जुने बुरसलेले घर. त्यात पावसाळ्यात भिंतीवरून ओहोळ वाहात, आणि मग हाडातील थंडी कधी वितळतच नसे.

नवरा तर पुष्ट अळीप्रमाणे खायला सोकावलेला. त्याने कधीच संसाराची चिंता केली नाही.' (पाणमाय)

'एकदा ताट धुऊन आणताना तो मध्येच थांबला. हातावर पडलेल्या तांबड्या प्रकाशात त्याची बोटे काळवंडलेल्या, लांब अळ्यांसारखी दिसत होती व त्यांच्यातून लांब नखे बाहेर पडली होती. त्याला वाटले, आता आपल्याला वाढ आहे ती असलीच, एवढीच !' (स्वामी)

या चारही उपमांत अळी हे उपमान आहे. पहिल्या उपमेत उपमानाचा हेतू अस्पष्ट आहे. 'अंधार दिव्याजवळ जमत असे' हे उपमेय. 'एखादी अळी खायला आल्याप्रमाणे' हे उपमान. रचनेच्या दृष्टीने अळी हे नाम कर्ता आणि कर्म या दुहेरी अर्थाने घेता येते. अंधाराने अळी खायची म्हणजे काय ? उलट, अळी काय खायला आल्याप्रमाणे ? असे दोन्ही प्रश्न अनुत्तरित राहतात. ही रचना सदोष आहे. या उपमेत फार अर्थगर्भताही नाही.

फळावर बसलेल्या अळीप्रमाणे खुर्चीवर बसलेले दाते. मठ्ठ आत्मविश्वासाच्या संथपणाला अळीचे उपमान वापरले आहे. केवळ बसण्याच्या पद्धतीसाठी नव्हे.

'पाणमाय' मधील अळीचे उपमान हे आत्मकेंद्री असण्याचे, स्वतःपुरते पाहण्याचे चिन्ह आहे. बायकोपोरे दारिद्र्यात होरपळत असता स्वतः मात्र सदासर्वकाळ आरामात चरणारा अळीसारखा नवरा.

'पाणमाय' आणि 'सोडवण' या दोन्हीत आळस, स्वयंकेंद्रीपणा, शैथिल्य यांचे प्रतीक म्हणजे अळी.

'स्वामी' मधील अळ्यांची उपमा ही घाणेरड्या वाढीची निदर्शक.

या चारही उपमानांत फारसे नावीन्य नाही. 'अ सारखा ब आहे' या प्रत्यक्ष सांगड घालणाऱ्या उपमानात कधी कधी जी. ए. अर्थगर्भता आणतात हे आपण पाहिले. पण अनेकदा ही प्रत्यक्ष सांगड अपेक्षित असेच अर्थ देते. एकच उपमान वेगवेगळ्या, विचित्र साधर्म्यांसाठी वापरण्याची ताकद जी. एं. मध्ये नाही. त्यामुळे पुनर्योजनांतून फक्त तोचतोचपणा जाणवतो. सावली हे उपमान.

'मग तिला फकिरा आठवला. बैलगाड्या जोडून सोडलेले गाव, गाडीला बांधून मागे येत असलेली पण वाटेतच मेलेली गाय, लहानपणीच गेलेला सावलीसारखा जावळाचा भाऊ, ...' (शेवटचे हिरवे पान)

'सगळीजणं उठून आत गेली तरी ती बराच वेळ एकाकी स्तब्ध बसली होती. नंतर ती सावलीप्रमाणे आत आली.' (पाणमाय)

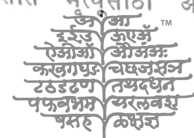
'भिंतीच्या कडेने सैलसर पोषाख घातलेल्या अनेक आकृती एकत्र फेकलेल्या सावल्यांप्रमाणे स्तब्ध उभ्या होत्या.' (स्वामी)

'त्यानंतर त्याने स्नान पूर्वीप्रमाणेच सावकाश सुखाने चालू ठेवले. त्याच्या जेवणातही खंड पडला नाही व अंथरुणावर पाठ टेकताच झोप येत होती. पण हे सारे आपण न करता दुसरेच कोणी तरी करत असून आपण सावलीप्रमाणे सारे केवळ पाहत आहोत, असा एक अलिप्तपणा त्याच्यात आला.' (स्वामी)

'आता त्याचा आवाज ऐकू न येता ओठांची नुसती हालचाल चालू राहिली.

आणि दाट पंखांच्या सावलीसारख्या झोपेत शेवटी तोदेखील शांत होऊन सौम्य हसण्याखाली खालचे अंतिम हास्य तात्पुरते झाकून निश्चल झाला.' (स्वामी)

'शेवटचे हिरवे पान' मधील सावलीची उपमा जावळाच्या काळ्याभोर रंगासाठी आहे. अपरिचित साधर्म्य शोधणारी ही उपमा, 'पाणमाय' मधली सावलीची उपमा ही कोणताही आवाज न करता हिंडणे या साधर्म्यासाठी. यातही अपरिचितता आहे. 'स्वामी'-मधील पहिली उपमा हीसुद्धा सावलीच्या निःशब्दतेसाठीच आहे. 'स्वामी'मधील दुसरी उपमा ही सावलीप्रमाणे साक्षिदार असण्याची आहे. सावलीच्या तटस्थ उपस्थितीची आहे. 'स्वामी'तील शेवटची सावलीची उपमा ही शांत मृत्यूसाठी आहे. दाट





अनुक्रमणिका

पंखांच्या सावलीसारखी झोप म्हणजे गाढ, शांत झोप-मृत्यू. रंग, नीरव हालचाल, स्तब्धता, तटस्थ साक्षी, शांतता या विविध साधर्म्यांसाठी 'सावली' हे उपमान वापरले आहे.

जी. एं. च्या लिखाणाचा, त्यांच्या शैलीचा हा विशेष दिसतो. जी. एं. च्या लेखनात परिणामकारकतेचे, यशस्वीतेचे सातत्य नाही. कधी ते अगदी परिचित अशा सामान्य अर्थघनतेच्या उपमा वापरतात तर कधी अपरिचित उपमानातून ते विलक्षण अर्थघनता आणतात. कधी 'अ हा ब सारखा आहे' या सरळ उपमेचे रूपक करणे शक्य असते तर कधी उपमानाच्या संश्लिष्टतेमुळे किंवा संदर्भाच्या अर्थघनतेमुळे तसे करणे शक्य नसते. कधी उपमानाचे पुनर्योजन तोचतोचपणाचे द्योतक असते तर कधी त्यात एकाच उपमानात विविध पण विलक्षण साम्यस्थळे शोधण्याचा प्रयत्न असतो. जी. एं. च्या लेखनातील हे चढ-उतार संख्याशास्त्रीय मांडणीने स्पष्ट होणार नाहीत. कारण त्यांतील कमी-जास्तपणा हाही अंदाज बांधण्याइतका ढोबळ नाही. एका अर्थाने सामान्यत्व आणि असामान्यत्व यांचा विलक्षण संयोग उपमेच्या वापरात दिसतो.

अर्थवेध

सामान्यत्व आणि असामान्यत्व यांचा विलक्षण संयोग हे तत्त्व जी. एं. च्या कथेत आढळते असे त्यांच्या उपमा-रूपकांच्या विश्लेषणातून आपल्या हाती गवसले. हे तत्त्व एरवी गवसले नसते का? याचे उत्तर देणे कठीण आहे. कदाचित असते कदाचित नसते. पण त्या वाटण्याला निश्चित आधार तरी आपल्याला मिळाला. शिवाय उपमा-रूपकांची जमवलेली सामग्री आणि तालिकांच्या स्वरूपात केलेले विश्लेषण यांतून दुसऱ्या कुणाला आणखी काही अवलोकने करता येतील. समीक्षेतील हा वास्तविकांचा पाया हे शैलिलक्ष्यी समीक्षेचे वैशिष्टच असते.

आपल्याला सापडलेल्या तत्त्वाचा आता जी. एं. च्या कथेचा अर्थस्तरावर विचार करताना कसा उपयोग होतो ते पाहू. जी. एं. ची कथा काय सांगते? काय देते?

'चंद्रावळ', 'राणी', 'पराभव', 'सोडवण', 'शेवटचे हिरवे पान', 'भोवरा' आणि 'कैरी' या सात कथा व्यक्तींच्या विदारक दुःखाच्या कथा. सण्याचे दुःख जोखमारासारखे असाहाय्य, कमकुवत, कमजोर, अपयशी असल्याचे. चंद्रावळ त्याला फक्त दिसली; पण विरादार पाटलाने तिचे पोतेरे केले. गौरीशी त्याचे लग्न झाले पण ती बाबूकडे निघून गेली. लाखात एक अशी कबुतराची मादी चंद्रावळ त्याला मिळाली पण शिकऱ्याने तिचा बळी घेतला. आपले नशीबच शेणखाऊ, कशातही जीव न गुंतवणे हेच खरे या विदारक अनुभवावर या सामान्य माणसाचे जीवन संभ्रमित होते. सण्याच्या दुःखाला उतारा नाही कारण ते केवळ मानवनिर्मित नाही. वठलेल्या झाडासारखे जीवन जगणारे 'राणी'तील भाऊंचे दुःखही अगतिकतेचे. जगण्याची इच्छा नसताना त्यांनी जगावे पण कोवळ्या नातीचे जीवन अचानक संपावे हा दैवाचा क्रूर खेळ, अटळ आणि त्यांच्या हाताबाहेरचा. 'पराभव'मधली तर सर्वच माणसे नियतीच्या क्रौर्याने सैरभैर झालेली. मुलीच्या जीवनाची होळी मूकपणे पाहणारी माधवची आई, मुलीकडूनच सदैव अपमानित होते. या दोघींना समजावून घेऊनही काही न करू शकणारा, कोंडलेला माधव. भावाचे लग्न तरी स्वतःच्या इच्छेप्रमाणे पण आईच्या इच्छेविरुद्ध करण्याची केविलवाणी धडपड करणारी रुक्मिणी आणि या प्रयत्नातच आपण फसवले गेलो असल्याची तिला होणारी दारुण पराभवाची जाणीव. या तिघांची दुःखे म्हणावे तर माणसांनी निर्माण केलेली, म्हणावे तर घडत गेलेली. कोणत्याही दुष्टाव्याविना दुःख भोगणारी ही तीन माणसं. 'सोडवण' मधल्या फाटक डॉक्टरांवर नकळत घडलेल्या पापांचे ओझे. वृंदाचा मृत्यू अपघाती. पण त्यामुळेच त्यांचा प्राण वाचलेला. शालूशी लग्न करून तिला ते सुखी करू शकले नाहीत. ज्या मुलीला रक्त दिले ती दगावली. दिवगी हा मित्रपण. त्याच्याच प्रेयसीशी त्याचे लग्न होते. आयुष्याचा एकेक तुकडा असा गहाण पडलेला. त्याची सोडवण होणारच कशी? दिवगी म्हणतो तसा आपल्या आयुष्याचा ब्लू प्रिंट आधीच तयार असतो? पण म्हणून आहे ते दुःख स्थितप्रज्ञपणे सोसायचे? ते सोसता येतच नाही हे खरे. उपाय नसतो हेही खरे पण सोसवत नाही हेही खरेच. 'शेवटचे हिरवे पान'-मधील सीताक्काचे दुःख हताशपणाचे. प्रल्हादच्या मृत्यूचा सूड ती पार्वतीवर घेऊ शकत नाही. कारण पार्वतीची जयू तिचे हिरवे पान. पण जयूलाही ती दुरावते. हे एकाकीपणाचे दुःख तिला व्यापून टाकते. 'भोवरा' मधील गोपाळ बायको शांतू आणि बहीण

नमूताई यांच्या पेचात सापडलेला. घुसमटणाऱ्या बायकोला तो दिलासा देऊ शकत नाही कारण तिची घुसमट ही नमूताईच्या भागधेयाने होणारी. उलट, नमूताईला सोडणेही त्याला शक्य नाही. ही माणसे आपापल्या दुःखात गुरफटतात इतकेच नाही तर त्यातून एकमेकांची अटळ दुःखेही वाढवतात. पण यावर त्यांच्याकडे इलाज नसतो. शांतू निघून जाते आणि दुसरे बिऱ्हाड करणारी नमूताई माधवच्या मृत्यूने वेडी होते. 'कैरी' मधील तानीमावशी आणि श्रीपूमामा दारिद्र्यात टिकून राहण्याची धडपड करणारे. पण दैवाला तेवढेही सुख पाहवत नाही. दारिद्र्याबरोबर ही माणसे मनानेही पिचवली जातात. त्यांच्या धडपडीला निरर्थकपणा येतो. आयुष्यातल्या छोट्या छोट्या सुखांनाही आचावलेली ही माणसं.

त्यांची दुःखं भयंकर वाटतात याचं कारण ती माणसं आहेत. निरुपद्रवी, मनानं निर्विष. सण्ण्याला प्रेम करता येते. भाऊंचा राणीवर जीव. आईचा रुक्मिणीवर जीव तर रुक्मिणीचा माधववर. माधव या दोघींनाही सांभाळू पाहणारा. डॉक्टर फाटकांना तर प्रत्येकाचाच आपण नकळत अपराध केल्याची अपराधी भावना. सीताक्का सूडानं पेटलेली पण तीही मुलासाठी आणि तरीही जयूवर प्रेम करणारी. तानीमावशीचा सारा जीव भाच्यावर. ही दुःखे भयंकर वाटतात ती त्यांच्या अतर्क्यतेमुळे.

वरून वरून सामान्य दिसणाऱ्या विपरीत घटनांतील असामान्य दुःखं शोधणारी जी. एं. ची कथा. सामान्य–असामान्यत्वाचा सहयोग हेच या कथेचे वैशिष्टच. मग हा सहयोग उपमांच्या संदर्भात असो की व्यक्तींच्या दुःखाच्या संदर्भात. व्यक्तीच्या दुःखाची कारणपरंपरा अनेक लेखक दाखवतात. अनेक त्याबाबत तात्त्विक भूमिकाही घेतात. जी. ए. नियतीचा अटळपणा हे तत्त्व मांडतात की काय असे बरेचदा वाटते. पण ते खरे नाही. जी. एं. ची नियतीची कल्पना पारंपरिक अर्थाची, अटळ बाह्य शक्तीची नाही. फार तर जो काही अटळपणा आहे त्याला नियती म्हणता येईल. डॉ. फाटकांच्याच शब्दांत सांगायचे तर माणसांची दुःखं ही वेगळ्याच परिमाणाने समजून घ्यायला हवीत. 'आयुष्यातील कारण आणि परिणाम यांची स्पष्ट कल्पना करून, सदैव स्वच्छ सूर्यप्रकाशात निःशंक जगणारी पुष्कळ अत्यंत मूर्ख आणि उथळ माणसे असतात. चांगल्या-वाईटाचा क्षुद्र हिशोब ते लिहीत बसतात. दृष्टी अस्पष्ट करणाऱ्या पाण्याच्या लाटा त्यांच्या डोळ्यांवरून कधी जात नाहीत, लवचिकपणे क्षणभर दूर सरून पुन्हा आपल्याला सगळीकडून वेढणाऱ्या अंधारात हव्या असलेल्या वस्तूंचा शोध घेत ती बेभान फेऱ्या घालत नाहीत.' जी. एं. च्या कथेतील माणसे व्यावहारिक दृष्टचा सामान्य; त्यांचे असामान्यत्व जाणवते ते त्यांना वेढणाऱ्या दुःखांचे बाजूला सरून केलेल्या चिंतनात.

जी. एं च्या उपमा, रूपकातील अर्थक्षेत्रे मर्यादित आहेत हे आपण पाहिले. वापरातील नित्योपयोगी वस्तू, वनस्पती, प्राणी, अग्नी ही चारच अर्थक्षेत्रे पुन्हा पुन्हा मोठ्या प्रमाणात वापरली जातात. यांतील उपमानेही पुन्हा पुन्हा वापरली जातात—कधी त्याच अर्थाने, कधी अर्थाच्या विविध छटांनी. इतर हे अर्थक्षेत्र वैविध्याचे. पण त्यातीलही प्रमुख उपक्षेत्रे तीच आहेत हेही आपण पाहिले. म्हणजे सर्वसाधारण प्रकृतीत जी. एं. ची कथा उपमा, रूपकांचे एक निश्चित रूप घेते. उपमेच्या रचनेतही ही निश्चितता– 'अ सारखा ब आहे'– असतोच. ही प्रवृत्ती अन्यत्रही दिसते. उदाहरणार्थ, जी. एं. च्या कथेचा विषय सर्वसाधारणपणे दुःखाने पिचलेल्या व्यक्ती आणि ही दुःखे अतर्क्य, अटळ, म्हणून विदारक. जी. एं. च्या कथेची रचनाही निश्चित स्वरूपाची. सामान्य घटनांच्या प्रवाहात व्यक्तीने स्वतःशी केलेले चिंतन आणि त्या ओघात वर्तमानाशी संदर्भ सांगणाऱ्या गतकाळातील घटनांचे निवेदन अशी सर्वसाधारणपणे कथेची बांधणी असते. उदाहरणार्थ, 'चंद्रावळ' ही पहिली आणि 'कैरी' ही शेवटची कथा घेऊ.

चंद्रावळ : गौरी मेल्याचे सण्ण्याचे दुःख (चिंतन) –गंजुड्या बाबूचे येणे (वर्तमान)– गौरीने बाबूकडे निघून जाणे (गतसंदर्भ)– सण्ण्याने कबुतरे सोडणे (वर्तमान)– सण्ण्याला चंद्रावळ या कबुतराची प्राप्ती (चिंतन, गतसंदर्भ)– चोवीसबोट बाळू आणि त्याने चंद्रावळ या नाचणारीणीच्या मृत्यूची बातमी देणे (वर्तमान)– सण्ण्याला चंद्रावळीविषयीच्या घटना आठवणे (गतसंदर्भ) क्रूर बिरादार पाटील (गतसंदर्भ)–पदमजीने सण्ण्याला कबुतरांवरून खिजवणे (वर्तमान)–पैज (वर्तमान)– चंद्रावळीचा विजय आणि





शिकऱ्याचा तिच्यावरील हल्ला (वर्तमान)– सण्याचे वांझोटेपणाचे दुःख (चिंतन).

कैरी : श्रीपूमामाबरोबर मी तानीमावशीकडे येतो (वर्तमान)– संवादातून आईचे निधनवृत्त (गतसंदर्भ)– तुळसा व भाऊराव यांचे सूत (वर्तमान)–राजेसाहेबांची विहीर पाहणे (वर्तमान)– नवी शाळा (वर्तमान)– सुम्मी (गतसंदर्भ)– सहल आणि मास्तरांनी केलेला अपमान (वर्तमान)– हरेश्वरला जाण्याचे विचार– सुम्मी, कमळी यांच्या आठवणी (गतसंदर्भ)– राजेसाहेबांची विहीर आणि भाऊराव-तुळसा यांचा एकांत (वर्तमान)–तानीमावशी मास्तरांशी भांडते (वर्तमान) –दुसऱ्या नव्या शाळेत प्रवेश (वर्तमान)– तानीमावशी-भाऊराव भांडण (वर्तमान)– जाधव मास्तरांचे घर, त्यांचे विचार– तुळसा-भाऊराव आणि तानीमावशी यांचे भांडण (वर्तमान)– भाऊराव तानीमावशीची माळ घेतात, मला ढकलतात (वर्तमान)– माझी श्रीपूमामाकडे पाठवण (वर्तमान)– श्रीपूमामाचा संताप तानीमावशी गेल्याचे पत्र– चिंतन.

कथेच्या रचनेचा ढाचा असा साधा, सरळ आणि सर्वसामान्य वापरातला. उपमेच्या रचनेसारखा. तिचे असामान्यत्व असते ते तिच्यातील चिंतनाचे. उपमेतील उपमानासारखे.

उपमा आणि रूपके यांच्या संदर्भात आणखी एक विशेष सांगता येईल. आपण जी. एं. च्या वाक्यरचनेतील उपमा, रूपकांचाच विचार केला आहे. 'अनामिक'-सारख्या रूपकात्मक कथा जी. ए. लिहितात. त्यांचा स्वतंत्र विचार करता येईल. जी. एं. च्या कथेचा शेवटही उपमा, रूपक यांनीच होतो.

हे सारे धक्का बसलेल्या आकाशदिव्यातील चित्राप्रमाणे वेडया गोंधळाने भिरभिरू लागते. या साऱ्यांची करवतीचे दात असलेली अत्यंत विषारी काळी ज्योत झाली, तिच्या धगीने उभे केलेले चीड, अभिमान, वयाची जाणीव हे सारे बांध नाहीसे झाले, आणि सण्या एखाद्या लहान मुलाप्रमाणे अनिर्बंध, निर्लज्जपणे खांदे हलवून हलवून मोठ्याने रडू लागला.' (चंद्रावळ)

'पण रुक्मिणी त्याच्याकडे लक्ष न देता, काहीच न पाहणारे भकास डोळे त्याच्यावर रोखून स्तब्ध उभी होती. जणू आईने दिलेले शरीर तिच्याच चेहऱ्याच्या शिवक्यानिशी तेथे फेकून रुक्मिणी अगदी पूर्णपणे संपून गेली होती.' (पराभव)

'आपल्याभोवती सगळे वेगाने फिरत आहेच, पण त्याच्या मध्यभागी आपणदेखील एखाद्या वेड्या भोवऱ्याप्रमाणेच स्वतःभोवती भिरभिरत आहोत असा त्याला क्षणभर भास झाला. सारे तुकडे भोवती पिसाटाप्रमाणे फिरले, फिरले आणि पुन्हा एकदा स्वच्छ रेखीव, निर्जीव होऊन त्याच्याभोवती स्थिर झाले.' (भोवरा)

'आणि या विचाराने एक फार जुने गळू अकस्मात तोंड फुटून वाहू लागावे, त्याप्रमाणे सीताक्का आपले थुलथुलीत, अति पिकलेले अंग हलवत, आवाज न करता स्वतःशीच रडू लागली.' (शेवटचे हिरवे पान)

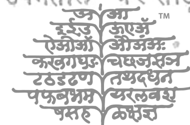
'आता ती चौरंगावर एकाकी बसली. मग पाण्याने तिला सर्व बाजूंनी आपुलकीने स्पर्श केला, व आपल्यात आणले.' (पाणमाय)

'कारण तानीमावशी गेली, व जाताना माझी मीठ-तिखटाची कैरीच ती आपल्याबरोबर घेऊन गेली.' (कैरी)

'मी अंधारात लाल प्रकाशात दडपून गेलो नाही, तर मीच हिरव्या कारंजाप्रमाणे वर आलो आहे, हेदेखील इतरांना कळू दे.' (स्वामी)

वरून सामान्य दिसणाऱ्या सामान्य माणसांच्या आयुष्यातील घटनांतील दुःखाचे तळ गाठणारी जी. एं. ची कथा. लेखकाच्या या प्रकृतीचे पडसाद उपमा, रूपकाप्रमाणे अन्यत्रही पडतात– अगदी कथासंग्रहांच्या नावातही. निळासावळा, रक्तचंदन, काजळमाया, सांजशकुन, पिंगळावेळ या सर्वच सामासिक रचना. या समासातील एक पद एरवीच्या नित्य शांत जीवनातील दुःखाचा पदर दाखविणारे. कथासंग्रहांची ही नावेही अशी रूपकात्मक.

उपमा, रूपकांतील उपमानांचा नेमका परिणाम काय होतो? 'आयुष्याच्या बोटातील पाझरत चाललेल्या माधवला सोडून ती दूर राहील?' (भोवरा १५) या रूपकातील बोटे हे उपमान किंवा 'मला तिचा चेहरा अगदी रिकामा, आपण घर सोडून जाताना जुने घर दिसते त्याप्रमाणे टाकलेला दिसत होता' (कैरी ११) या उपमेतील 'घर सोडून जाताना





अनुक्रमणिका

जुने घर दिसणे' हे उपमान यांचा परिणाम काय होतो ?

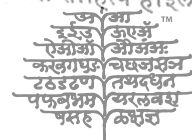
उपमानाबाबत एक असा मतप्रवाह आहे की उपमानाने निर्देश केलेली वस्तू, कृती यांचा संबंध बाह्य जगाशी असतो. म्हणजे उपमानाचा निर्देशनपर अर्थ (referential meaning) हा साहित्यात महत्त्वाचा. साहित्याचे बाह्य जगाशी असणारे नाते यामुळे स्पष्ट होते. म्हणजे आपल्याला स्वत:ला जुने घर सोडतानाचा अनुभव असल्यास या उपमानाने ती आठवण जागृत होते आणि वेगळाच आनंद मिळतो. बोटातून पाणी पाझरण्याचा अनुभव विरळा नाही. त्याची आठवण येऊनच आयुष्य हे तसे पाझरते असे आपणास समजते. जी. एं. च्या उपमा, रूपकांचा या दृष्टीने विचार केला तर सर्वांत जास्त उपमाने असलेले अर्थक्षेत्र हे त्यांच्या साहित्याविषयी काही सांगू शकते. जी. एं. ची सर्वाधिक उपमाने वापरातील नित्योपयोगी वस्तू आणि नित्याच्या घटना या अर्थक्षेत्रातील आहेत. त्यामुळे कथेचे वाचन करताना उपमानांच्या निर्देशनपर अर्थांनी जे संदर्भ तयार होतात ते नित्याच्या अनुभवविश्वातील असतात. उपमानांनी बांधलेले संदर्भ इतके जवळचे असतात की आपण काही नवीन समजून घेत आहोत असे न वाटता आपण आपल्या परिचयाच्या जगाकडेच बघत आहोत असे वाटते. कैरी या कथेची सुरुवात एका मुलाच्या दृष्टिकोणातून केलेल्या निवेदनाने होते. तो नव्या गावाच्या एस. टी. स्टॅण्डवर उतरतो, मामाबरोबर चालत तानीमावशीकडे येतो. त्याला पाहताच तानी-मावशी त्याला कवटाळून रडते. त्या क्षणी त्या मुलाला आईच्या मृत्यूचा प्रसंग आठवतो. या प्रसंगाचे वर्णनही अगदी साधे, सरळ आहे. 'आई नाही' ही विकल करून सोडणारी भावनाही जी. ए. नित्याच्या घटनेतील उपमानाने व्यक्त करतात.

'पहाटे ती वारली. नंतर श्रीपूमामाने मला बरोबर येऊ दिले नाही. मी घरात एकटाच होतो. आई नाही हे प्रथम मला जाणवलेच नाही. पण तिच्या रिकाम्या जागेकडे नजर जाताच मात्र भाजल्याप्रमाणे मला समजले– आई नाही, एवढेच नाही तर ती आता कधीच परत येणार नाही.'

जी. एं. च्या कथेतील यानंतरची अर्थक्षेत्रे म्हणजे प्राणी आणि वनस्पती. याही क्षेत्रांत नित्य परिचयाच्या प्राण्यांची (उदा., अळी, वाघळ, कबुतर, कुत्रे, मांजर, साप इत्यादी) आणि वनस्पतींची (वड, झाड, शेंग, कापूस, पारंब्या, फळ, अळू, दोडका, दुधी इत्यादी) उपमानेच येतात.

संपूर्ण नव्या जगात नेणारे, संपूर्ण नवा, अपरिचित असा अनुभव देणारे साहित्य आणि परिचयाच्या जगातूनच, परिचित अनुभवातूनच विचार आणि भावनांची खोली वाढविणारे साहित्य असे दोन प्रकारचे साहित्य असते. जी. एं. ची कथा ही या दुसऱ्या प्रकारात मोडते.

उपमानांचा संदर्भ बाह्य जगाशी असतो, वास्तवाशी असतो या मताला विरोध करणारे मत आहे. तत्त्ववेत्ते आणि भाषावैज्ञानिक निर्देशनपर अर्थ (referential meaning) आणि आंतरसंबंध अर्थ (sense) असे अर्थाचे दोन प्रकार मानतात. जी. ए. या शब्दांनी विशिष्ट लेखकाचा निर्देश होतो. तो जी. ए. या शब्दाचा निर्देशनपर अर्थ. छकुला या शब्दाचा अर्थ मोठा नाही. तो लहान या शब्दापेक्षा जास्त लाडिक भाव असा होतो. येथे छकुला या शब्दाचा अर्थ मोठा, लहान या इतर शब्दांशी संबंधित म्हणून तो आंतरसंबंध अर्थ. वाक्य जेव्हा एखादी स्थिती वर्णन करून सांगते तेव्हा तो आंतरसंबंध अर्थ होतो. उदाहरणार्थ, 'हवा थंड आहे' यातून शब्दांच्या परस्पर-संबंधावर आधारित अशी एक स्थिती–वस्तुस्थिती–समजते. पण हे वाक्य एखाद्या थंड गुहेत असताना वापरले तर ती स्थिती फक्त त्या गुहेतील हवेचा निर्देश करेल. हा निर्देश म्हणजेच निर्देशनपर अर्थ. साहित्यात फक्त आंतरसंबंधी अर्थ असतो; निर्देशनपर अर्थ नसतो असे काहींचे मत आहे. म्हणजे 'कैरी'तील तानीमावशी, श्रीपूमामा, भाऊराव, तुळसा, निवेदक 'मी' ही विशेषनामे कुणाचाही निर्देश करत नाहीत. 'आपण घर सोडून जाताना जुने घर जसे दिसते' हे उपमानही प्रत्यक्ष निर्देश करत नाही. बोटातून पाझरणे ही क्रिया प्रत्यक्ष घडणारी, घडलेली क्रिया नव्हेच. तसे जर नसेल तर अपरिचित अनुभव साहित्यातून मिळणार नाही. 'मठ सर्पमणी घेऊन उभारलेल्या फण्या-सारखा दिसत होता' (स्वामी १६) यातील सर्पमण्याचे उपमान प्रत्यक्षात असण्याची–अस्तित्वात असण्याची जरुरी नाही. आणि असे उपमान प्रत्यक्ष जीव-नात अस्तित्वात असले तरी त्याचा निर्देश साहित्यात होतो असे नाही. साहित्य हे वास्तवाचे प्रतिबिंब वगैरे नसतेच. अन्यथा वास्तवाचे यथार्थ चित्रण करणारे निवे-दन, वृत्तपत्रीयबातमी, कॉमेंटरी साहित्य होईल. प्रत्यक्ष





अनुभव, त्याचा सच्चेपणा, सामाजिक संदर्भात त्याचे सामाजिक-राजकीय महत्त्व, त्याचा खरेखोटेपणा, त्याचा नवखेपणा यांवरून साहित्य श्रेष्ठ मानणे हे जसे खुळचट-पणाचे तसेच उलट साहित्याचा संबंध वास्तव जीवनाशी जोडण्याचा प्रयत्न बालिशपणाचा. हॅम्लेटच्या बापाचे भूत प्रत्यक्षात होते की नाही हे महत्त्वाचे नाही; पण त्या भुताविना हॅम्लेट हे नाटक उभेच राहू शकणार नाही. अध्यात्म (आणि विज्ञान) यांत आग्रही विधाने असतात; सत्य ठासून सांगण्याचा प्रयत्न असतो. साहित्य वास्तवाकडे दुर्लक्ष करून एक नवे पण अस्तित्व-हीन विश्व निर्माण करते. उपमा, रूपकातील उपमानांचे श्रेष्ठत्व या निर्मिती-प्रक्रियेवर अवलंबून असते. म्हणूनच 'उष्ण दुधाचा घोट घेताना रेशमाच्या मृदू स्पर्शात सूर्यप्रकाश जागा झाल्याप्रमाणे तो सुखावला' (स्वामी २) यातील उपमान हे प्रत्यक्षात अनुभवण्या-जोगे नसले तरी एक नवीनच स्पर्शसंवेदना निर्माण करत असल्यामुळे विलोभनीय वाटते. जी. एं. च्या कथेत अशी अपरिचित अनुभवाची नवीन उपमाने अनेक उपमा, रूपकांत कशी आढळतात हे आपण 'सामग्री' या भागात आधीच पाहिले आहे.

मात्र उपमानांना निर्देशनपर अर्थ नाकारून साहित्याचे वास्तवाशी नाते संपूर्णपणे नाकारणे काही साहित्य-विचारवंतांना मान्य नाही. साहित्याचे कार्य वास्तवाचे साक्षात वर्णन हे नव्हे हे खरे. साहित्यात आंतरसंबंधी अर्थ महत्त्वाचा हेही खरे. पण निर्देशनपर अर्थाला स्थगिती देऊन साहित्य नवीन निर्देशनपर अर्थ निर्माण करते. साहित्य म्हणजे वास्तव जीवनाचे पुनर्रचित रूप. ते स्वयंपूर्ण असते पण वेगळ्या अंगाने वास्तवाला जोडलेले असते. उपमा, रूपकात वास्तवाची ही पुनर्रचना करण्याची शक्ती असेल तरच ती उपमाने परिणामकारक ठरतात. 'सामग्री' या विभागात आपण अशा उपमानांची दखल घेतली आहे.

खरे म्हणजे जी. एं. ची उपमा, रूपकेच नवीन उपमा, रूपकांची मर्यादित अर्थक्षेत्रे ही जी. एं. च्या वास्तवनिर्मितीच्या मर्यादित आवाक्याची लक्षणे आहेत. वास्तव निर्माण करतात असे नाही. जी. एं. ची चांगली कथाच हे कार्य करते. 'कैरी', 'कवठे', 'चंद्रावळ', 'पराभव', 'वंश', 'तळपट' अशा काही कथा या दृष्टीने लक्षणीय आहेत. मात्र जी. ए. पुनर्रचना करू शकणारे वास्तव हे अतिशय सीमित स्वरूपाचे आहे. हे वास्तव लाल मातीच्या खेड्याचे, झाडा-झुडपांच्या माळरानाचे, तळी, विहिरी यांच्या गहिरेपणाचे, धूळ, ऊन, धुंवाधार पाऊस अशा निसर्गचक्राचे, दरिद्री, अटळ दुःखाने वेढलेल्या, नियतीच्या हातातील कळसूत्री बाहुल्यांप्रमाणे वागणाऱ्या माणसांचे हे पुनर्रचित वास्तव. जी. एं. ची उपमा, रूपके या वास्तवाला पोषक असतानाच परिणामकारक ठरतात. कधी यातील 'शांत तलावात कमळाच्या कळीप्रमाणे दिसणारी चंद्रावळ' (चंद्रावळ ३६), 'गाभाऱ्यात पणती लावावी त्याप्रमाणे ती टोपपदराचे झगझगीत नवे लुगडे नेसली' (चंद्रावळ ६४) अशी सौंदर्य टिपणारी असतात. कधी त्यात 'लावलेली वात जळत जाऊन काळवंडून जावी त्याप्रमाणे तो शब्दाशब्दाने पुढे सरकत मरत असल्यासारखा वाटत होता' (पराभव २१), 'अंगा-वरचे सारे कातडे सोलून गेले असून कुणी तरी त्यावर अणकुचीदार फणी ओढत असल्याप्रमाणे त्यांना वाटत होते' (सोडवण २५) असे वेदनेचे स्पष्ट रूप दिसते. जी. एं. च्या उपमानातील पुनर्रचना अशी रेखीव, ताजी, दिपवणारी असते.

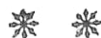
पण या वास्तवाच्या सीमा जी. ए. ओलांडू शकत नाहीत. 'पुरुष', 'लई नाही मागणे', 'वस्त्र' यांसारख्या वेगळं वास्तव निर्माण करू पाहणाऱ्या कथा अपयशी ठरतात. 'तावडीतून निसटत असता एकदम हात लांब करून भुताने मान धरावी त्याप्रमाणे ते आकसले' (पुरुष : रक्तचंदन), 'प्रकाश आणणाऱ्या सूर्याप्रमाणे तो मानवाकडे आला' (प्रॉमिथ्यूस: सांज-शकुन) अशी अगदी सामान्य उपमाने जी. ए. वापरतात.

संदर्भ

Brooke-Rose, Christine, 1958; *A Grammar of Metaphor*; Martin Secker & Warburg Ltd.

Chatman, Seymour and Levin, Samuel R. (eds.), 1967; *Essays on the Language of Literature*; Houghton Mifflin Company, Boston.

Ricoeur, Paul; 1978; *The Rule of Metaphor*; Routledge and Kegan Paul, London.







अनुक्रमणिका

आस्तिक-नास्तिक विचार

भाऊ धर्माधिकारी

सर्वसामान्यपणे लोकांच्या मनात 'आस्तिकता' म्हणजे ईश्वरावर श्रद्धा असा अर्थ असतो. 'ईश्वर आहे' ('अस्ति') असे मानणारे ते आस्तिक आणि नाही ('नास्ति') असे मानणारे ते नास्तिक. अर्थात 'मानणे' हा मताचा विषय होतो. हातावर असलेला आवळा प्रत्यक्षच दिसतो, 'मानावा' लागत नाही. आवळ्या-प्रमाणे ईश्वर आपल्या डोळ्यांना (प्रत्यक्ष) दिसतो काय? मीही ईश्वर आहे असे मानणारा आहे, पण मला ईश्वर प्रत्यक्ष दिसलेला नाही, दिसेल असे वाटतही नाही. तरी ईश्वराच्या अस्तित्वावर माझा विश्वास आहे, माझ्या मताने ईश्वराच्या अस्तित्वाची श्रद्धा जपलेली आहे. ईश्वराचा साक्षात्कार झाला आहे असे म्हणणारेसुद्धा 'या डोळ्यांनी ईश्वर पाहिला' असे म्हणू शकणार नाहीत. मानसचक्षूंनीच त्यांनी तो आपल्या आवडीच्या रूपाप्रमाणे पाहिलेला असतो.

आस्तिकतेचा विचार तात्त्विक पद्धतीने करण्यापेक्षा स्वतःच्या अनुभवाचा आधार घेऊन करणे हे त्या विषयाला न्याय करण्याच्या दृष्टीने योग्य वाटते. म्हणून हे माझे लिखाण 'आत्मनेपदी'च होणार आहे. कदाचित ते इतरत्रही लागू होईल.

ईश्वराच्या अस्तित्वावर माझी श्रद्धा आहे असे मी वर म्हटले. ही श्रद्धा माझ्यात केव्हा व कशी उत्पन्न झाली याचा मी विचार करतो तेव्हा ती उपजत होती की संस्कारांनी उत्पन्न झाली याचा शोध घेणे अवश्य वाटते. श्रद्धेचा गुण माणसामध्ये बुद्धीप्रमाणेच उपजत असतो. उपजत श्रद्धेचा माझा अनुभव ईश्वराविषयीचा नाही, माझ्या घरच्या वडील माणसांविषयीचा आहे. ती सांगतात, बोलतात, वागतात ते खरे असते असे मला निःशंकपणे वाटे. म्हणजे 'खरे' ही मनोभावना-सुद्धा उपजतच होती, जी प्रत्येकातच असते. वडील माणसांच्या त्या बोलण्यातून, वागण्यातून 'खरेपणा'-विषयी माझा एक ग्रह निश्चित झाला आणि त्याचा परिणाम बाह्य जगातील माणसांशी येणाऱ्या माझ्या संबंधावर झाला. म्हणजे खरेपणाचे एक परिमाण मला मिळाले आणि मी ते सर्वत्र वापरू लागलो. या वडील माणसांकडून 'देव' ही कल्पना माझ्या मनावर बिंबली असली पाहिजे आणि त्यांचा देवाकडे भक्तिभावाने पाहण्याचा दृष्टिकोण मी आत्मसात केला असला पाहिजे असे वाटते. सर्वसामान्य लोकमानसात रुजलेली ईश्वर-श्रद्धा अशीच परंपरागत संस्कारांची असते असे मला वाटते.

मी आजपर्यंत ईश्वर प्रत्यक्ष पाहिला नाही. लोकांनीही पाहिलेला नसतो, तरी मरेपर्यंत आम्ही 'आस्तिक' म्हणविणारे ती कल्पना उराशी धरून असतो. रोजच्या रोज देवाची पूजा करणारे कदाचित ईश्वराचे स्मरण क्षणभर करीत असतील, अष्टौप्रहर त्याचे स्मरण ठेवणारे विरळाच. मात्र आपत्तीच्या, दुःखाच्या प्रसंगी ईश्वर आम्हाला हमखास आठवतो, त्याचा आम्ही धावा करतो आणि तो त्या प्रसंगातून आम्हाला वर काढील अशी खात्री बाळगतो. ईश्वर हा आमचा अंतिम आधार असतो. किती आश्चर्याची गोष्ट की ज्याला प्रत्यक्ष पाहिलेले नाही, अनुभवलेले नाही, जो केवळ कल्पना-स्वरूप आहे तो आम्हाला पक्का आधार वाटावा! हे कोणते बळ आहे की जे हतबल झालेल्याला आधार देते? प्रत्यक्ष ईश्वराचे ते बळ आहे की आमच्या श्रद्धेचे? पण बळ मिळते ही मात्र प्रत्यक्ष अनुभवाची गोष्ट आहे. आता माझी बुद्धी जेव्हा वयोमानाने आणि अनुभवाने पूर्वीपेक्षा साहजिकच प्रगल्भ झाली आहे तेव्हा ती सांगते की ही तुझ्यातील श्रद्धेचीच शक्ती आहे. 'Faith moves mountains' असे येशू म्हणतो ते स्वानुभवाने माझ्या बुद्धीला पटते. 'ईश्वर आहे' ही केवळ श्रद्धा, अनुभव नाही, तरी त्या श्रद्धेचे बळ मनाला जाणवते.

ही श्रद्धाच पुढे माणसात पापभीरूपणा जागविते. आणि पापभीरूपणात सारी सच्छीलता येते. 'ईश्वर आहे' ही मनाच्या कोपऱ्यात कुठे तरी असलेली श्रद्धा

मनुष्याला सच्चेपणा सोडू देत नाही, खोटेपणाने वागू देत नाही, क्रूरतेला वाव देत नाही, अन्याय घडू देत नाही. केवळ या श्रद्धेच्या संगतीने हे गुण सहजपणे माणसाच्या अंगी येतात. ईश्वर न मानणाऱ्यांतसुद्धा हे गुण नसतात किंवा येऊ शकत नाहीत असे म्हणण्याचा माझा हेतू नाही. खरे म्हणजे मनुष्यात ते सहजगुण आहेत. पण विपरीत परिस्थितीमुळे, किंवा स्वार्थ-लोभाचा जोर वाढल्यामुळे हे गुण कोमेजून ते विपर्यस्त रूप घेतात तेव्हा, मनात ईश्वरश्रद्धा रुजली नसेल तर, या सहजगुणांचे रक्षण होऊ शकत नाही. नीतिबोधामुळेही नाही, कायद्यामुळेही नाही. केवळ या श्रद्धेच्या संगतीने हे गुण माणसात राहतात. प्रसंगी तो दुर्बळपणाने घसरला तरी ही श्रद्धा त्याला सावरते, पुन्हा उठविते, पुन्हा तो वर चढण्याच्या प्रयत्नाला लागतो. सर्वसामान्यांची ही स्वाभाविक रीत आहे. आणि म्हणून सर्वसामान्य माणसांचा समाज सामान्यपणे एकमेकांवर विश्वास ठेवून व्यवहार करतो; अशा सामान्य माणसांचे व्यवहार स्वाभाविकपणे एकमेकाला न फसविता, न लुबाडता चालू शकतात. अशा माणसांच्या समाजाला डोक्यावर शासन असण्याची फारशी गरज असत नाही. म्हणजे कायदे, पोलिस, शिक्षेचा धाक हे थोडयाच प्रमाणात वापरात येतात. आपल्या सद्‌बुद्धीचा लोकांच्या उपयोगी पडण्याकरिता वापर करू इच्छिणारी माणसे अशा समाजात असतात, त्या सज्जनांचा धाक त्या समाजाला पुरेसा होतो, त्यांचा शब्द मानण्याची प्रवृत्ती राहते.

आस्तिकांचा असाही एक वर्ग आहे जे स्नान-पूजा केल्याशिवाय तोंडात चहाचा घोटही घेत नाहीत, एकादशीव्रत करतात, रात्री देवळात भजनाला जातात, भक्तिभावाने तल्लीन होऊन अभंग गातात, पंढरीची वारी न चुकता करतात, पण हे सारे संपले आणि व्यवहाराला लागले की ताजव्याची दांडी मारतात, निरक्षर ऋणकोंना फसवून पिळतात, कोर्टात गाथेवर हात ठेवून शपथ घेतात आणि खोटी साक्ष देतात, पैसे खातात. देवपूजा, देवभक्ती आणि ही कर्मे व वर्तणूक यांत त्यांना विसंगती दिसत नाही, लोकांत भगवद्‌भक्त म्हणवून घ्यायला त्यांना लाज वाटत नाही. हे लोक भोंदू असतात असे नाही, पण देवभक्ती वेगळी आणि व्यवहार वेगळा, दोन्ही क्षेत्रे परस्परभिन्न, असे ते प्रामाणिकपणे मानतात. यातून अर्थ इतकाच निघतो की ते देवाचे अस्तित्व देवघरातच मानतात, इतरत्र मानीत नाहीत.

प्रश्न असा निर्माण होतो की ईश्वराचे अस्तित्व मानणे म्हणजे काय ? 'आस्तिक' असणे म्हणजे काय? 'अस्ति परलोकः इति मतिर्यस्य स आस्तिकः' अशी पाणिनीने केलेली व्याख्या आहे. परलोक मानतो तो आस्तिक. वेदांवर ज्याची श्रद्धा तो आस्तिक अशी दुसरी एक व्याख्या आहे. कोणी 'पुनर्जन्म', 'मोक्ष', 'स्वर्ग-नरक', 'गुरू', 'तीर्थक्षेत्र' यांवर श्रद्धा असणारे ते आस्तिक असे मानतात – किंवा असे म्हणू की जो आस्तिक म्हणवितो त्याची या गोष्टींवर पूर्ण श्रद्धा असली पाहिजे. पण यात, ईश्वराचे अस्तित्व मानणारा शीलवान असला पाहिजे, न्यायी असला पाहिजे, सच्चा असला पाहिजे हे आवश्यक मानलेले नाही. मी 'मूर्तिपूजा', 'परलोक', 'स्वर्ग-नरक', 'पुनर्जन्म', 'गुरू' वगैरे मानीत नाही; वेद अपौरुषेय मानीत नाही. तसे तर कोणतेही कोणाचेही वचन मी अपौरुषेय मानीत नाही. सर्व वचने पुरुषसापेक्ष आणि चिकित्सापात्र मानतो. तेव्हा वरील व्याख्यांप्रमाणे मी नास्तिकच ठरतो. गांधीजी परमेश्वर सत्य असे मानण्यापेक्षा सत्य हेच परमेश्वर असे मानीत आणि परमेश्वर म्हणून सत्याची उपासना करीत. मग गांधीजी आस्तिक की नास्तिक ? सॉक्रेटिसबद्दल असेच विचारता येईल. सांख्यदर्शनकार कपिल मुनी, गौतम, कणाद, महावीर, बुद्ध हे सर्व निरीश्वरवादी होते, पण गीतेने सांख्यदर्शनाला वेदान्तदर्शनाबरोबरच मान्यता देऊन 'सिद्धानां कपिलो मुनिः' ही आपली विभूती असे शब्द भगवान कृष्णाच्या तोंडी घातले आहेत. आणि बुद्धाला विष्णूच्या दशावतारात स्थान मिळाले आहे ! या उदाहरणांनी मी वर पाणिनीच्या व्याख्येसह उद्धृत केलेल्या आस्तिकतेच्या सर्व व्याख्या गैरलागू ठरतात.

माझी ईश्वराच्या अस्तित्वावर श्रद्धा आहे, तिचे स्वरूप काय ? याचा विचार करताना माझे गतानुभव माझ्या लक्षात येतात. तारुण्य काळाच्या प्रारंभाला मी मूर्तीच्या स्वरूपात देव मानीत होतो. घरातल्या देवांची पूजा-आरती करण्याचे काम माझ्याचकडे होते. दिसेल त्या देवमूर्तीपुढे पायातल्या वहाणा काढून हात जोडल्याशिवाय माझे पाऊल पुढे पडत नसे. ज्या समाजात मी वाढलो त्यात जन्माष्टमी, रामनवमी, गणेशचतुर्थी इ. उत्सव धामधुमीने होत आणि मी त्यात जीव ओतून

अनुक्रमणिका

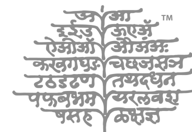
भाग घेई. जन्माष्टमी दिवशी गोपालकृष्णाच्या नाना प्रकारच्या, आकारांच्या मूर्ती विक्रीला मांडल्या जात. त्यांतील एक मला घ्यायची असली तरी त्या सर्व मूर्तींचे तल्लीनतेने दर्शन घेण्यात माझे भान हरपून जात असे. तेथे कृष्ण मला जिवंत भेटे. हा भक्तीचा संस्कार माझ्यावर माझ्या आजींच्या सहवासामुळे झाला असावा. त्यांचे डोळे गेलेले असल्यामुळे त्यांना पुराण-श्रवणाकरिता देवळात मी घेऊन जात असे आणि अनायासे रामायण–महाभारत–भागवतातील कथा आणि (मला न कळणारे) तत्त्वज्ञान माझ्या कानांवर पडत असे. या संस्कारांचा माझ्यावर दाट परिणाम झाला असला पाहिजे. त्या काळात स्तोत्रे, आर्या, भजन इ. आणि भगवद्गीता मला मुखोद्गत झाली होती. पुढे जरा आणखी समजू लागल्यावर रामकृष्ण–विवेकानंदांच्या वाङ्मयाचा माझ्यावर परिणाम झाला. माझ्यातील भक्तिभावाला बुद्धीचा एक निराळा रंग चढला, निराळी दिशा त्यायोगे मिळाली. 'उत्तिष्ठत जाग्रत प्राप्य वरान्निबोधत' हा औपनिषदिक संदेश विवेकानंद-रामतीर्थ यांच्या मुखातून एका निराळ्या दृष्टीने मला कळला. केवळ भक्ती देवाला प्रिय नाही, ती प्रत्यक्ष सेवेच्या रूपाने आचारात उतरली पाहिजे. नारायण देवळात नाही, दरिद्र्यात आहे–दलितात आहे–स्वातंत्र्यात आहे, हे मनावर ठसून तशी माझी प्रवृत्ती होऊ लागली. पुढे गांधीजींच्या आणि विनोबांच्या आश्रमात त्यांच्या छायेत राहायला मिळाल्यामुळे ईश्वरावरील भक्ती तर दृढ झालीच, पण शरीराच्या भोगेच्छा पुष्कळ कमी होऊन ते सेवाकार्यात राबत राहिल्यामुळे बुद्धी सतेज झाली.

गांधींच्या आश्रमात मूर्तीची पूजा-अर्चा नसे, निर्गुण निराकार परमेश्वराची सकाळ-संध्याकाळी न चुकता प्रार्थना होई. साकाराचा आधार सुटून निराकाराचा आधार घेताना केवळ भावनेचे कार्य चालत नाही, बुद्धीला कष्ट घ्यावे लागतात. शोध घ्यावा लागतो, शक्य तितके अंतरात उतरावे लागते. मूर्तीवर भक्ती, प्रेम सहज जडू शकते, अमूर्तावर ते बळाने जडवावे लागते. तेथे भ्रमाला वाव द्यायचा नसेल तर, बुद्धीला काम करावे लागते.

हळूहळू माझी बुद्धी अशी चालू लागली. पुढे तुरुंगात उपनिषदांचा अभ्यास घडला. गीता आणि गीताई मुखोद्गत असल्यामुळे गीतेवर सतत चिंतन सुरू झाले आणि जिज्ञासा तीव्र झाली. केवळ भावनांच्या स्वाधीन न होता ईश्वराने दिलेल्या बुद्धीचा आसरा घेणे अवश्य वाटू लागले. बुद्धिप्राधान्य आणि बुद्धिप्रामाण्य यांना माझ्या जीवनाच्या या काळात महत्त्व आले. इतरही काही सुयोग जीवनात लाभल्यामुळे गांधी-विचारासारख्या एकाच विचारात गुरफटून राहण्याची अवस्था संपुष्टात आली. बुद्धीचे क्षेत्र वाढले, आणि 'ईश्वर आहे' ही श्रद्धा क्षीण झाली.

विज्ञानाचे वारे जोरात वाहू लागले होते व ते केवळ यंत्र-तंत्रापुरते मर्यादित न राहता आमच्या विचारांच्या क्षेत्रातही शिरले होते. समाजवादाचा जोर हिंदुस्तानात वाढला होता आणि त्याचा माझ्या मनावर व बुद्धीवर परिणाम होतच होता. त्यासंबंधीचे काही वाङ्मय वाचून भोळ्याभाबड्या समजुतींनी आणि रूढींनी आपल्या समाजात किती उच्छाद मांडला आहे याची जाणीव झाली. 'ईश्वर', 'परलोक', 'पुनर्जन्म', 'जातिवाद', 'धर्मवाद' या हितसंबंधी लोकांनी माजविलेल्या कल्पना समाजाला भेदून खिळखिळं करीत असल्याचे दर्शन मला झाले आणि त्याविरुद्ध माझे मन बंड करून उठले. हा काळ माझ्या नास्तिकतेचा होता.

तथापि, या काळातदेखील माझ्यातील कोमल भावना नष्ट झाल्या नव्हत्या. भक्ताची भावना मी समजू शकत होतो. तुकोबांचे अभंग याही काळात माझ्या मनाला आकर्षित होते, विनोबांचे भक्तीने सद्-गदीत होणे मला कळत होते, नव्हे, त्याने मीही हेलावून जात होतो; आळंदी-देहूच्या पंढरपुराला चाललेल्या पालख्यांबरोबर चालणाऱ्या हजारो अशिक्षित स्त्री-पुरुषांची यात्रा बघून माझे अंतःकरण भरून येत होते. आणि तरी मी नास्तिक होतो. या भाबड्या भक्तांना ओरडून सांगावे असे वाटे की, "अरे, तुमचा पांडुरंग जर जळी, स्थळी, काष्ठी, पाषाणी सर्वत्र भरलेला आहे म्हणता तर त्याच्या दर्शनाकरिता इतके अपार कष्ट सोशीत पावसापाण्यातून पंढरपूरला कशाला जाता? तुमच्या घरात, तुमच्या गाई-वासरांत, तुमच्या उभ्या पिकात आणि शेतजमिनीत तो तुम्ही का पाहात नाही? 'काया हे पंढरी आत्मा हा विठ्ठल। नांदतो केवळ पांडुरंग॥' तोंडाने म्हणत स्वतःमध्ये त्याला पाहण्याऐवजी पंढरीची वारी न चुकविण्याचे व्रत कशासाठी? यात ज्ञान आहे की अज्ञान?"





पण इतके अपार कष्ट सोसूनसुद्धा वर्षानुवर्षे पंढरीच्या वाळवंटात हजारो दिंड्या दाखल होतात, भजनानंदात तल्लीन होऊन नाचतात, पांडुरंगाचे प्रत्यक्ष दर्शन नाही घडले तर केवळ देवळाच्या कळसाच्या दर्शनावर समाधान मानून घरोघर परतताना त्या प्रत्येक अडाणी स्त्री-पुरुषाचे हृदय समाधानाने भरून गेलेले असते. हे बघितल्यानंतर माणूस केवळ भाकरीवर आणि भाकरीकरिताच जगत नाही, त्याइतक्याच भावनेच्या गरजा त्याला जिव्हाळ्याच्या असतात, याचे प्रत्यंतर येते. याचा अर्थ श्रद्धेलाही माणसाच्या जीवनात फार मोठे स्थान आहे असा आहे. अगदी अगतिक झालेला माणूस अशा देवावरील श्रद्धेवरच जगतो. हे माझ्याही बाबतीत सत्य होते. आज माझा ईश्वरविषयक विचार अगदी वेगळ्या स्वरूपाचा असूनसुद्धा मनाच्या दुर्बळ अवस्थेत अमूर्त ईश्वरापेक्षा मूर्त, म्हणजे 'माझा ईश्वर' (Personal God) ही कल्पना मला अधिक दिलासा देते. सूरदासांचे 'निर्बल के बल राम' हे वचन एका निराळ्या अर्थाने मला भावते. अगतिक झालेल्या, तडफडणाऱ्या मनाला काही काळ आश्वासन देणारी ही श्रद्धा, रोग्याची डॉक्टर-वैद्यांवर असलेल्या श्रद्धेसारखीच, मला आधाररूप वाटते. डॉक्टरांच्या शक्तीच्या मर्यादेची रोग्याला कल्पना असूनसुद्धा त्यांच्यावरील श्रद्धेला तो लोंबकळून राहतो. मग अमर्याद शक्तीच्या मानलेल्या ईश्वरावरील श्रद्धा मनाच्या त्या अवस्थेत भ्रामक का मानावी? बुद्धीत ईश्वर बसत नाही म्हणून! पण बुद्धीत न बसणाऱ्या अशा इतरही अनेक गोष्टी आहेत की ज्यांवर श्रद्धा ठेवूनच बुद्धी चालू लागते. युक्लीडने बिंदू अमूर्तच मानला आणि अशा अमूर्त बिंदूंनी तयार होणारी रेषा अमूर्तच मानली, पण अशा अमूर्तातूनच मूर्त भूमिती तयार होते. अमूर्त बिंदूवर व त्यांच्या रेषेवर श्रद्धाच ठेवावी लागते. गणितशास्त्रातील 'शून्य' हीसुद्धा अशीच कल्पना आहे, ती केवळ एक मानलेली गोष्ट आहे. शून्य म्हणजे 'काही नाही', पण गणितशास्त्राची पूर्ती त्याच्याशिवाय होत नाही. शून्य नाही असे गणितच नाही. त्या शून्यावर श्रद्धाच ठेवावी लागते. अणुशास्त्रज्ञांचे निरीक्षण-संशोधन जेथपर्यंत येऊन ठेपले आहे तो ज्ञानाचा प्रदेश सर्व अनुमानाधारितच असल्याचे शास्त्रज्ञ सांगतात. म्हणजे श्रद्धेची व्यापकता इतकी मोठी आहे. विश्वव्यापारात संचार करणारी, विश्वाला आकार देणारी शक्ती परम-परम-अणूंत (particles मध्ये) ओतप्रोत असलेल्या चैतन्यातून (energy) प्रकट होत असते. मनुष्याच्या स्थूल बुद्धीने विश्वाचे दोन अवयव जड आणि चैतन्य (matter and energy) मानले असले आणि गुरुत्वाकर्षणासारखे द्वैताचे नियम त्यांना लागू होतात असे आतापर्यंत मानले असले तरी पदार्थविज्ञानाच्या अद्ययावत संशोधनात या दिसणाऱ्या द्वैताविषयी संभ्रमावस्था निर्माण झाली आहे, नव्हे, जड-चेतन (प्रकृति-पुरुष) एकरूपच आहेत अशा अनुमानिक निष्कर्षावर ते आले आहेत. या निष्कर्षावर श्रद्धाच ठेवावी लागत आहे. तात्पर्य, बुद्धीचे ज्ञानसंपादनाचे पराकाष्ठेचे प्रयत्न असले तरी श्रद्धेच्या सहकार्याशिवाय ही ज्ञानसाधना साध्य होत नाही, असे दिसून येते. माणसाच्या स्वभावात उपजत असलेली श्रद्धेची प्रेरणा ही नगण्य मानणे चुकीचे ठरते.

मी नास्तिक झालो म्हणजे काय झाले याचा विचार करताना असे आढळते की माझी मूर्तिभक्ती संपुष्टात आली, धार्मिक विधी-संस्कारांवरील श्रद्धा उडाली, लोकपूज्य मानलेल्या ग्रंथांवरील अंधळी श्रद्धा कमी होऊन ते ग्रंथ चिकित्सेला पात्र असे मी मानू लागलो. हे धार्मिक म्हटले जाणारे ग्रंथ तर्काच्या कक्षेत बसविता येण्याजोगे नाहीत, नव्हे, बसवू नयेत, डोळे मिटून त्यांचा स्वीकार करावा, असे मी मानीनासा झालो. माणसाने त्यांचा स्वतः विचार करावा आणि स्वतः त्यांचे मोल ठरवावे असे माझे मत बनले; कारण, जीवनातील सर्व अनुभवांचा, त्यांच्या कारणांचा आणि निदानांचा विचार करण्याची बुद्धी नावाची शक्ती निसर्गतः कमीजास्त प्रमाणात प्रत्येकाला मिळाली आहे आणि प्रयत्नांनी तिची कक्षा फाकू शकते, असे माझे मत बनले, आणि स्वतःच्या बाबतीत मी तसा प्रयत्न करू लागलो. बुद्धीवरचे जुने संस्कार, जुन्या मर्यादा प्रयत्नपूर्वक टाकून देऊन बुद्धीला मुक्त करण्याचा मी अभ्यास केला. मला त्यात कष्ट पडले, कारण तिच्यावर इतर भाव-भावनांची पुटे बसली होती. या कामी मला काही विचारवंतांच्या मुक्त चर्चांचा लाभ झाला, पण त्याहूनही जे. कृष्णमूर्तींच्या विचारांचा लाभ उपयोगी पडला. या प्रक्रियेला काही काळ जावा लागला, पण पुढे ही प्रक्रिया सिद्ध झाल्याचा मला अनुभवच आला. मी 'गांधीवादी' होतो आणि मानला जात होतो तसा

अनुक्रमणिका

'वादी' राहिलो नाही, त्यातून जाणूनबुजून मी बाहेर पडलो, तरी गांधी विचारांतील ग्राह्य ते सर्व मी ग्रहण केले आहे आणि त्याविषयी मला जिव्हाळा आहे. बुद्धी अशी ग्रहातून मुक्त झाल्यामुळे अधिक प्रज्वलित झाली, श्रद्धेच्या आधिक्याने बिघडलेला तोल पुन्हा परत आला. काही अत्याधुनिक भौतिक विज्ञानविषयक ग्रंथ वाचनात आले. माहितीची कक्षा वाढली. आणि विज्ञानात जसे सर्व सिद्ध, आता जाणण्याचे काही उरले नाही, अशी स्थिती कधी नसते, तशीच ज्ञानाच्याही बाबतीत स्थिती आहे, हे कळून ज्ञान ही एक सतत चालणारी क्रिया आहे, ते अंतिम असूच शकत नाही, याची मला जाणीव झाली. ज्यांना आपण 'ज्ञानी' म्हणतो त्यांना सत्याची केवळ 'झलक'च मिळत असते.

पण यापुढच्या काळात मी त्याच अवस्थेत थबकून राहिलो नव्हतो. बुद्धी नाना कारणांनी अधिक अंतर्मुख होत चालली होती. ती सामाजिक व वैयक्तिक जीवनातील नैतिक मूल्यांची चिकित्सा करू लागली होती. या मूल्यांचे सुद्धा अंतिम अधिष्ठान 'मानव तितुका एकच आहे' हेच असू शकते, 'आत्मवत्सर्वभूतेषु' हेच व्यक्तिगत साध्य असू शकते हे अधिकाधिक लक्षात येऊ लागले. मोक्ष– म्हणजे जन्ममरणाच्या फेऱ्यातून सुटका– वगैरे साध्ये केवळ काल्पनिक आणि अर्थहीन म्हणून केव्हाच मागे पडली होती. परंपरागत भ्रामक कल्पनांनी भारून जाऊन, भ्रमात गुरफटून, कित्येक साधकांनी मोलाचे जीवन व्यर्थ घालविले होते, असे मला वाटले. आणि मग बृहदारण्यकातील– 'आत्मा वा अरे द्रष्टव्यः श्रोतव्यो मन्तव्यो निदिध्यासितव्यः। मैत्रेयि आत्मनि खलु अरे इदं दृष्टं श्रुतं मतं विज्ञातं भवति।' या याज्ञवल्क्य–वचनाचा नवा अर्थ मला उलगडला. थोडक्यात म्हणजे, 'अस्मि'ची जाणीवच सर्व सजीव सृष्टीत भरून राहिली आहे, सजीवतेचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे, ही गोष्ट मला अंतरात उमगली.

विश्वशक्तीचे संशोधन भौतिक विज्ञानाच्या द्वारा करीत करीत शास्त्रज्ञ 'अणू'चेही विश्लेषण करू शकले आणि 'क्वॅटम मेकॅनिक्स'च्या साहाय्याने पदार्थ (matter) व ऊर्जा (energy) ही अंतिमतः एकाच विश्वव्यापक शक्तीची द्विविध रूपे आहेत असे त्यांना आढळले. पण म्हणून या शास्त्रज्ञांनी त्या 'कोणा' विश्वशक्तीची पूजा, भक्तीसारखी उपासना केल्याचे ऐकिवात नाही. ते उपासना करतात पण वेगळ्या रीतीने.– भावना लावून नव्हे, बुद्धी लावून.– आमच्याकडील कपिल–कणदांप्रमाणे. पण गंमत अशी की न्यूटन, आइन्स्टाइन हे 'ईश्वर' मानणारे होते. आपल्या वस्तुनिष्ठ शोधातून जे 'दिसले' ते 'महान अस्तित्वा'चा अल्पांशमात्र आहे याची त्यांना जाणीव झाली होती, म्हणून ते त्या महान अस्तित्वा'पुढे नम्र झाले होते. 'ईश्वर' अथवा 'ब्रह्म' ही विश्वशक्तीविषयीची वा 'सत्या' विषयीची कल्पनाच राहणार, कारण ते मानवी बुद्धीच्या आवाक्यात गवसण्यासारखे नाही. 'ब्रह्म' म्हणजे साध्या मराठी भाषेत 'अफाट'. भारतीय वेदान्ताने 'ब्रह्म' शब्द योजून त्या 'सत्'चे स्वरूप सांगून दिले, अध्यात्मवेत्त्यांना 'अस्मि'तून या 'अस्ति'ची झलक मिळाली. 'ध्यानेनात्मनि पश्यन्ति केचिदात्मानमात्मना.' 'आत्म्या'तून त्या 'परमात्म्या'चे दर्शन झाल्यामुळे द्वैत मिटून अद्वैताची जाणीव झाली, म्हणून मग त्या 'अस्ति'ची द्वैत भावात भक्ती, पूजा आणि अद्वैत भावात सायुज्यता! या प्रकारच्या उपासनेत 'मी'चा भाग असल्यामुळे 'मी'च्या सर्व आत्मीय भावांची अनुभूती या उपासनेशी जोडली जाणार, जी भौतिक शास्त्रज्ञांना त्यांच्या वेगळ्या प्रवेशमार्गा (approach) मुळे त्यांच्या उपासनेत अलभ्यच राहणार. यामुळेच न्यूटनला काय किंवा आइन्स्टाइनला काय या विश्वसत्याची झलक (glimpse) गणिताच्या किंवा पदार्थविज्ञाना- (physics)च्या मार्गाने मिळाली असली तरी ते सत्य त्या ओझरत्या दर्शना (glimpse) हून फार फार मोठे आहे या जाणिवेमुळे त्यांचा माथा त्यापुढे झुकला! विज्ञानाचा साक्षात्कार आणि अध्यात्माचा साक्षात्कार एकमेकांच्या विरुद्ध नसून एकमेकांना पूरक असल्याने त्यांच्या लक्षात आले. आइन्स्टाइन म्हणाले, "Science without religion is lame, religion without science is blind." (अध्यात्मावाचून विज्ञान पांगळे आहे, विज्ञानावाचून अध्यात्म आंधळे आहे).

आइन्स्टाइनच्या या मताविषयी सुप्रसिद्ध अमेरिकन पदार्थविज्ञानवेत्ते (physicist) नोबेल इनाम विजेते डॉ. चार्लस एच, टाउनस यांना विचारले असता ते म्हणाले, "yes, I agree with that. I think one reason physicists tend to be more

philosophical is that physics is a very basic science. Physics is concerned with fundamentals and it leads one to a very basic attempt to understand the universe...... I think science and religion are more similar than what is generally stated. I regard them as parallel and connected. Both are attempts to understand our universe and life. So they have much the same kind of goal but working at it with different techniques and approaches......some of my scientist friends have on occasion defined religion as dealing with those things which you can't prove. I don't agree with that position. I would say both are actually empirical in that they are based on human experience. They are abstracts of human experience, and our attempt is to try to fit that experience into an overall system in which we believe. One must always remember that science itself still has many uncertainties. We develop science from a logical point of view based on certain postulates. But it has been shown mathematically that no set of postulates can be proven to be self-consistent. Hence, while we seems to use our postulates and logic very successfully, the idea that everything is proven and completely certain is, I think, a mistaken one... Also in other ways I would say that the general structure is rather similar often religious ideas come intuitively frequently scientific ideas also come intuitively..." *

फ्रिज्जाफ काप्रा हे पदार्थविज्ञानाचे मौलिक संशोधन करणारे शास्त्रज्ञ आहेत. त्यांच्या एका पुस्तकातील*

---

* (वरील उताऱ्याचे भाषांतर)

"होय, मी या मताशी सहमत आहे. भौतिक शास्त्रज्ञ तत्त्वज्ञानी बनण्याकडे अधिक झुकलेले दिसतात याचे एक कारण माझ्या मते हे आहे की, पदार्थविज्ञान हे अत्यंत मूलभूत असे शास्त्र आहे. त्याचा संबंध मूलभूत गोष्टींशी आहे आणि हे विश्व समजून घेण्याच्या अत्यंत मूलभूत प्रयत्नाकडे माणसाला ते नेते. माझ्या मते विज्ञान आणि धर्म हे सामान्यपणे म्हटले जाते त्याहून एकमेकांशी अधिक जुळते आहेत. मी त्या दोहोंना समांतर तसेच एकमेकांशी जुडलेले मानतो. दोहोंचेही प्रयत्न आपले विश्व समजून घेण्याचे आहेत. म्हणून दोघांचेही साध्य बरेचसे एकाच प्रकारचे आहे. अर्थात, त्याकडे जाण्याचे दोघांचे मार्ग व तंत्र भिन्न आहेत... माझे काही शास्त्रज्ञ-मित्र कधी कधी धर्माची व्याख्या करताना सांगतात की, त्यांचा अशा गोष्टींशी संबंध आहे की ज्या सिद्ध करता येत नाहीत. त्यांच्या या भूमिकेशी मी सहमत नाही. प्रत्यक्षात दोन्हीही प्रयोगशील आहेत असे मी म्हणेन, कारण ते मनुष्याच्या अनुभवांवर आधारित आहेत. मानवाच्या अनुभवांचेच ते निष्कर्ष आहेत आणि आमचा प्रयत्न तो अनुभव एका समग्र यंत्रणेत बसविण्याचा असतो. खुद्द विज्ञानातदेखील अजून अनिश्चित स्वरूपाच्या पुष्कळ गोष्टी आहेत हे आपण लक्षात ठेवले पाहिजे. काही गृहीतकृत्यांवर आधारूनच आम्ही विज्ञान तर्कसंगत दृष्टिकोणातून वाढवितो. पण कोणतीही गृहीतकृत्ये मुळात सुसंगतच असतात असे सिद्ध करता येत नाही, ही गोष्ट गणिताने दाखवून देण्यात आली आहे. म्हणून, आम्ही जरी आमची गृहीतकृत्ये आणि आमचे तर्कशास्त्र अत्यंत यशस्वी रीतीने वापरीत असलेले दिसत असलो तरी, सर्व काही सिद्ध झालेले आणि पूर्णपणे निश्चितीचे आहे असे समजणे माझ्या मते चुकीचे आहे... इतरही दृष्टींनी मी म्हणेन की दोन्हींची सर्वसामान्य रचनाही एकसारखीच आहे. पुष्कळ वेळा धार्मिक (आध्यात्मिक) कल्पना अंतःप्रेरणेतून बाहेर पडतात; तशाच वैज्ञानिक कल्पनासुद्धा अंतःप्रेरणेतून स्फुरतात..."

('Synthesis of Science and Religion' या पुस्तकातून सदर उतारा घेतला आहे.)

* 'The Tao of Physics'– by Fritjof Capra.

अनुक्रमणिका

या विषयासंबंधीचा एक महत्त्वाचा उतारा येथे देत आहे. तो जरी थोडा लांबलचक असला तरी उद्बोधक आहे.

"Rational knowledge and rational activities certainly constitute the major part of scientific research, but are not all there is to it. The rational part of research would, in fact, be useless if it were not complemented by the intuitions that gives scientists new insights and makes them creative. These insights tend to come suddenly and, characteristically, not when sitting at a desk working out equations, but when relaxing – in the bath, during a walk in the woods, on the beach etc. During these periods of relaxation after concentrated intellectual activity, the intuitive mind seems to take over and can produce the sudden clarifying insights which give so much joy and delight to scientific research...

"If there is an intuitive element in science, there is also a rational element in Eastern mysticism... The Hindu Vedant, or the Buddhist Madhyamika, for example, are highly intellectual schools, whereas Taoist have always had a deep mistrust of reason and logic... Although other schools of Eastern mysticism are less extreme (than Taoism), the direct mystical experience is at the core of all of them. Even those mystics who are engaged in the most sophisticated argumentation never see the intellect as their source of knowledge but use it merely to analyse and interpret their personal mystical experience...*

या विवेचनावरून हे स्पष्ट होते की विज्ञानवेत्ते (scientists) व गूढदर्शनवादी (mystics) यांच्यामध्ये जी मोठी दरी होती ती पुष्कळच कमी झाली आहे, अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाच्या शास्त्रज्ञांना अध्यात्मशास्त्रातील तथ्य जाणवू लागले आहे, आत्मदर्शन हा अनुभव केवळ भावडी समजूत (superstition) नसून विश्वशक्तीचा शोध घेऊन त्या 'सत्या'चे साक्षात दर्शन घेण्याचा विज्ञानाइतक्याच तोलामोलाचा तो प्रयत्न आहे. आत्मदर्शन 'गूढ' (mystic) आहे, कारण ते बाह्य इंद्रियांना गोचर होत नाही; तर वस्तुनिष्ठ संशोधनातून 'लहरी' (waves) की 'परमाणू' (particles) विश्वशक्तीचे द्योतक आहेत या संभ्रमावस्थेपर्यंत आलेले शास्त्रीय शोधसुद्धा तितकेच 'गूढ' नाहीत काय ? तेथेसुद्धा शास्त्रज्ञांना 'मानण्या'चाच आश्रय घ्यावा लागत नाही काय ? 'त्याला 'श्रद्धा'

* (वरील उताऱ्याचा थोडक्यात सारांश असा:)

वैज्ञानिक संशोधनाचा बौद्धिक ज्ञान आणि बौद्धिक कार्ये हा जरी प्रमुख भाग असला तरी तोच त्या संशोधनाचे सर्वस्व नाही. त्याच्या तर्कसंगत भागाला जर अंतःस्फूर्तीची जोड नसेल तर तो भाग निरुपयोगीच होईल. ही अंतःस्फूर्ती शास्त्रज्ञांना नवीन अंतर्दृष्टी देते आणि त्यांच्या हातून नवीन सर्जन होते. ही अंतर्दर्शने एकाएकी स्फुरल्यासारखी होतात–आणि विशेष म्हणजे, ती डेस्कवर गणिती समीकरणे सोडविताना नव्हे तर एकाग्रतापूर्वक बौद्धिक काम केल्यानंतर आपले मन अगदी शिथिल अवस्थेत–न्हाणीघरात, जंगलात भटकताना, समुद्रकिनारी इ. ठिकाणी– असताना अकस्मात स्फुरतात. मनाच्या अशा अवस्थेत सहजप्रेरणा त्याचा ताबा घेते आणि ज्ञानाचा स्रोत अचानक टाकून पडलेल्या कोड्यांचा उलगडा करते ...

विज्ञानात जर अंतःस्फूर्तीचे तत्त्व काम करते तर पौर्वात्य गूढ अध्यात्मात बौद्धिक तत्त्व काम करते. हिंदू वेदान्त किंवा बौद्ध माध्यमिक हे संप्रदाय अत्यंत उच्च बौद्धिक संप्रदाय आहेत. साक्षात गूढ आध्यामिक अनुभव हा त्या सर्वांचा गाभा आहे. अतिशय बारकाव्याने तर्कवाद करण्यात गढलेले गूढवादीसुद्धा आपल्या प्रत्ययात्मक ज्ञानाचा मूल स्रोत बुद्धी हा मानीत नाहीत. त्या बुद्धीचा उपयोग ते त्यांना स्वतःला आलेल्या गूढ अनुभवांचे विश्लेपण करून ते शब्दांत मांडण्यापुरताच करतात.

अनुक्रमणिका

ही संज्ञा आपण लावत नाही कारण त्यात पूज्यभावासारखा भाव नाही.

नवे भौतिक विज्ञान आपल्याला सांगते की विश्वशक्तीचा उगम शोधणाऱ्या निरक्षका (observer) चे निरीक्षण (Observation) हे निरीक्ष्या (what is observed) च्या संपर्कात येताच बाधित होते ('... an observer cannot observe without altering what he sees'). निरीक्षक आणि निरीक्ष्य हे वास्तविक व मूलभूत रीत्या परस्परसंबंधित असतात. या परस्परसंबंधाचे स्वरूप स्पष्ट झालेले नाही; पण 'माझ्यातला मी' आणि 'विश्वातील ते' यांच्यातील भेद हा भ्रमात्मक आहे असे सिद्ध करणारा पुरावा भरपूर प्रमाणात उपलब्ध होत आहे ('Observer and observed are inter-related in a real and fundamental sense. The exact nature of this inter-relation is not clear, but there is a growing body of evidence that the distinction between the 'in–here' and 'out there' is illusion'). भौतिक जगाशी संपर्क हा अनुभवातून असतो आणि सर्व अनुभवांचा सामान्य घटक 'मी' हा आहे, तोच अनुभवाचे कार्य करीत असतो. सारांश, आपण जे अनुभवतो ती बाह्य वास्तविकता अनुभवत नाही तर तिच्याशी होणारी अन्योन्य-प्रतिक्रिया अनुभवत असतो. दोन्ही 'परस्परपूरक' असल्याचे हे मूलभूत गृहीतकृत्य आहे ('This is a fundamental assumption of "Complimentarity"').

हा उतारा मी गॅरिक झुकॉवच्या 'The Dancing Wu Li Masters' या जगप्रसिद्ध पुस्तकातून दिला आहे.

हे सर्व उतारे लांबलचक असले तरी फार बोलके आणि मी आज ज्या भूमिकेवर आहे तिचे वैज्ञानिक स्पष्टीकरण समर्पक रीतीने करणारे म्हणून दिले आहेत. 'in–here' (माझ्यातला मी) आणि 'out there' (विश्वातील ते) या शब्दांनी ईशोपनिषदाच्या शांतिमंत्राचे शब्द लक्षात येतात– 'पूर्णमदः पूर्णमिदम्'. 'माझ्यातला मी' हा 'विश्वातल्या त्या'चा अंश आहे, म्हणून 'विश्वातल्या त्या'ला 'परमआत्मा' (अत्यंत मोठा मी) असे वेदान्तात नाव आहे. 'आत्मन्' म्हणजे मी, 'परमात्मा' या संज्ञेने, माझी विश्वशक्तीशी बांधिलकीच नव्हे तर सायुज्यता दर्शवितो.

यामुळे दुःखाच्या आणि आपत्तीच्या प्रसंगी स्वतःला परमात्मा–ईश्वर–यापासून अलग मानणारा 'मी– जीवात्मा, माझ्या मूळ स्वरूपाला आळविण्याच्या रूपात त्या शक्तीकडून बळ मिळविण्याचे प्रयास करीत असलो तर ते प्रयास आईच्या कुशीत शिरून तिची ऊब मिळविणाऱ्या बाळाच्या प्रयासासारखे असतात, द्वैताच्या भूमिकेत भक्ताची आपल्या दैवताला ती हाक असते. ज्ञानाच्या भूमिकेत देहात नांदणारा 'आत्मा' विश्वव्यापक 'परम आत्म्या'चे नित्य स्मरण जागवीत असतो.

माझ्या आजच्या 'आस्तिकते'चे असे हे रूप आहे.

दिक्कालाद्यनवच्छिन्नानन्त्यचिन्मात्रमूर्तये ।
स्वानुभूत्यैकसाराय नमः शान्तपि तेजसे ॥

❋ ❋

साभार पोच

* **कल्पद्रुमाचिये तळी–** रा. चिं. ढेरे; उत्कर्ष प्रकाशन, रेणुका अपार्टमेंट्स, कमला नेहरू पार्कजवळ, पुणे– ४११००४; १९९०; पृष्ठे–२१६; किंमत ६० रुपये.
* **अभिजात–** गोविंद तळवलकर; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे– ३०; १९९०; पृ. १२१; किंमत ४० रुपये.
* **सरदार बापू गोखले–** सदाशिव आठवले; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार पेठ, पुणे– ३०; १९९०; पृ. २१६; किंमत ८० रुपये.
* **काबुलनामा–** फिरोज रानडे; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार पेठ, पुणे– ३०; १९९०; पृ. १९०; किंमत ६० रुपये.
* **तेनालिरामा–** उषा दा. कुलकर्णी; दी प्राज्ञ प्रेस, वाई– ४१२८०३; १९९०; पृ. ४२; किंमत ८ रु.

❋ ❋

आदिमाया द्रौपदी

अरुणा ढेरे

महाभारतातल्या द्रौपदीचं व्यक्तिमत्त्व हे कमालीचं पार्थिव व्यक्तिमत्त्व आहे. इथला कृष्ण कसा अखंडपणे आपल्या पार्थिवाच्या हृदयात अपार्थिवाची ठिणगी घेऊन आहे. तो नारायण आहे, जगदीश आहे त्याच्या अलौकिक दैवी सामर्थ्याचं दर्शन महाभारतात अनेक वेळा घडलं आहे. महाभारतातल्या इतरही अनेक व्यक्तिरेखांमध्ये ही दैवी झळाळी आहे. इथला भीष्म आपल्या उग्र, कठोर प्रतिज्ञेच्या बळावर अलौकिकाच्याच सीमेला स्पर्श करतो. इथला युधिष्ठिर आपल्या सुजाण धर्मभावनेच्या सोबतीने त्या सीमेकडे झेपावतो तर कर्ण आपल्या दातृत्वानं ती अलौकिकाची सीमा सहज ओलांडतो. अर्जुनाचं सौंदर्य आणि पराक्रम यांत ती दैवी झळाळी आहेच आहे.

पण द्रौपदीने आपली पार्थिवाची पापणी उचलून त्या प्रकाशाकडे, त्या देवत्वाकडे कधी पाहिलेलंदेखील नाही. उलट, तिच्याइतका पार्थिवतेचा दिमाख महाभारतात कधीच कुणी मिरवलेला नाही. ज्या स्वाभाविक गौरवाने ती आपले सामर्थ्य मिरवते आणि आपल्या मर्यादांमध्ये, आपल्या चुकांमध्ये स्वतःला झोकून देते, तो गौरव अंतर्बाह्य तिच्या पार्थिवतेचाच गौरव आहे. तिचा जन्म अलौकिक आहे. पण स्वभावातलं तेज सोडलं तर त्याचा परिणाम तिच्या आयुष्यावर जराही नाही.

तिच्या स्त्रीत्वाची जी छाया महाभारतातल्या सगळ्या प्रमुख पात्रांच्या जीवनघटनांवर आहे ती आईपेक्षाही अधिक पत्नीची आहे आणि पत्नीपेक्षाही अधिक एका स्वतंत्र, अभिमानी स्त्रीची आहे. तिला पाच पती आहेत आणि पाच मुलं आहेत. पण आईपेक्षा बायकोचीच भूमिका तिला अधिक काळ करावी लागली. वनात असताना मुलं तिच्याजवळ नव्हती अन् वनवासानंतर युद्धच सुरू झालं. युद्धानंतरची शांती म्हणजे द्रौपदीसाठी गरम राखेचा तोबराच होता. तिची पाचही मुलं मारली गेलेली. सारे आप्तस्वकीय मारले गेलेले. जे उरले होते, त्यांची मनं युद्धाच्या भीषणतेनं चिरडून गेलेली. द्रौपदी युद्धानंतर रडली ती नुसती आई म्हणून नव्हे. स्त्री म्हणून ती रडली.

जन्ममृत्यूच्या मध्यंतरातल्या सगळ्या मानवी भावनावासनांना कमालीच्या उत्कटपणे व्यक्त करणारी ही द्रौपदी मी आदिमाया म्हणून कधी पाहिलीच नाही. पाहू शकलेच नाही कधी. तिच्या व्यक्तित्वाच्या केंद्रस्थानी जे स्फुरण होतं ते आत्यंतिक जीवनेच्छा असलेल्या स्त्रीत्वाचं स्फुरण होतं असं मला नेहमी वाटत आलं. यज्ञज्वालेतून वर आलेली एक तेजाची देवता, अशी द्रौपदी नव्हतीच कधी. स्त्रीत्वाचा चरम गौरव असणारी ती एक मानवी व्यक्ती होती. तिच्यातला अतिमानुषाचा अंश, व्यासांच्या मर्मज्ञ नजरेलाही कधी प्रभावी म्हणून जाणवला नाही. मग आपल्यासारख्या सामान्यांना तिनं मानुषी म्हणूनच ओळख दिली यात काय नवल !

पण महाभारताशी असलेला आपला थेट मानससंबंध घेऊन आपण जेव्हा लोकधारणांच्या जगात उतरतो, तेव्हा मात्र ही द्रौपदी आपल्या मानवी रूपाची त्वचा पायाशी उतरून ठेवते आणि तिच्यातून साऱ्या विश्वाची माय होऊन राहिलेली एक अलौकिक देवता, स्वयंसिद्ध तेजाने मंडित होऊन उठते.

आपण चकित होतो की कशी घडते ही किमया ? लोकधारणांचं जग विलक्षण असतं हेच खरं. इथे तर्कवास्तव (radical reality) पाहता पाहता मानसवास्तवात (psycologycal reality) मिसळून जातं. इथे सत्य-वास्तवालाच (physical reality) हळूहळू मिथ्यवास्तवाचं रूप मिळतं. सांस्कृतिक मूल्यं इथे फँटसीच्या प्रकाशानं झगमगतात. प्राकृतिक वासनांचे झोत, दैवी घटनांमधून अनाकलनीय रीतीनं बाहेर फाकतात आणि युगांतरीच्या सत्यांना कालसंबद्ध द्वंद्वात्मकतेचं इथे सहज आव्हान मिळतं.

आता ही द्रौपदीचीच कथा पहा. कथा आहे तशी अलीकडची. सोळाव्या शतकात रचली गेलेली किंवा

अनुक्रमणिका

कदाचित अशीही शक्यता आहे की त्याही पूर्वी कित्येक शतकं लोकधारणेत ती कथा असेलही. सोळाव्या शतकात कवीनं ती शब्दबद्ध केली असेल. कवीचं नाव कृष्णदास दामा. महाभारताच्या आदिपर्वाचं ओवीबद्ध आख्यान त्यानं रचलं आहे. सभापर्वही त्यानं रचलं असावं असं आख्यानातल्या उल्लेखांवरून दिसतं पण आपल्या हाती ते हस्तलिखित मात्र लागलेलं नाही.

त्याचं आदिपर्व ही मात्र एक मोठी विलक्षण अशी प्राचीन मराठी आख्यानकविता आहे. लोकतत्त्वाचा इतका समृद्ध आविष्कार इतरत्र क्वचितच सापडेल. भारताची कथा सांगता सांगता, रसाळपणे कितीतरी लोककथांचा आणि लोकतत्त्वांचा उच्चार हा कवी करताना दिसतो. त्याची आदिमाय द्रौपदी मला सापडली ती त्याच्या आदिपर्वाच्या अडतिसाव्या प्रसंगामध्ये.

पांडवांच्या वनवासाच्या काळातला प्रसंग आहे. अर्जुन तीर्थयात्रेच्या निमित्तानं दूर गेलेला आहे. मागे उरले आहेत ते कुंती, द्रौपदी आणि इतर चार पांडव. कृष्णदास दामाच्या कुंतीनं महाभारतीय कथेप्रमाणे विदुराच्या घराचा आश्रय घेतलेला नाही. ती मुलांबरोबर वनातच आली आहे. आणि तरीही एक नवल असं घडतं आहे की तिच्या मुलांना मातृदेवतेचं दर्शन आपल्या आईमध्ये नव्हे तर बायकोमध्ये घडतं आहे.

होतं काय की एक दिवस भीमाला स्वप्न पडतं. स्वप्नात येते द्रौपदी. हे साहजिक आहे कारण रात्रंदिवस तिच्याच भोवती मन फिरत ठेवेल असा तो भाबडा प्रेमिक आहे. भीम आणि द्रौपदीचे संबंध व्यासांच्या महाभारततही मोठे हृद्य दिसतात. अर्जुन तीर्थयात्रेसाठी दूर गेलेला आणि राजोपचारांपासून शेकडो योजने दूर असा वनवास वाट्याला आलेला. वनातल्या या साऱ्याच कालखंडावर भीमाच्या पुरुषार्थाची दाट सावली आहे. त्या सावलीत उरलेल्या पांडवकुटुंबाचं सुखदुःख विसावलं आहे. द्रौपदीच्या मनात रांगड्या भीमाबद्दल आपलेपणाचा झरा फुटण्याचा हाच काळ असेल असं वाटतं.

अन् भीम तर द्रौपदीच्या एका शब्दावर, एका मागणीवर प्राण पणाला लावायलाही तयार आहे. त्याच्या लेखी ती त्याची पत्नी आहे, प्रेमिका आहे, त्याच्या मनाची धनीणही आहे. म्हणून त्याच्या स्वप्नामधला तिचा वावर काही आश्चर्याचा नाही. आश्चर्याचं आहे ते तिचं स्वप्नातलं रूप! तिची भूमिका! प्रत्यक्षातली द्रौपदी फार पतिपरायण आहे. ती पांडवांना सांभाळते. त्यांना जेऊ-खाऊ घालते. त्यांच्या अतिथींचा आदरसत्कार करते. त्यांच्या पायागती निजते. वनातच असताना, श्रीकृष्णाच्या सत्यभामेला द्रौपदीनं केलेला उपदेश आठवून पाहिला तर आदर्श, सेवाभावी गृहिणीसारखी द्रौपदी डोळ्यांपुढे उभी राहते. भीमही तिला तशीच अनुभवत असणार.

पण स्वप्नातली द्रौपदी मात्र तशी नाही. स्वप्नात ती मंचकावर बसलेली आहे. भोवती रत्नदीप लागले आहेत अन् आश्चर्य म्हणजे युधिष्ठिर तिची सेवा करतो आहे. स्वप्नात तिला तो विंझणवारा घालतो, तिला विडा करून देतो, तिला तऱ्हतऱ्हेचे सुगंध अर्पण करतो अन् ती निजते तेव्हा तिचे पाय चेपत राहतो.

भीम चकित झाला. हे काय आहे? असा प्रसंग आपल्या स्वप्नात तरी कसा आला? भीमाचं सरळ साधं मन साहजिक चकित तर झालंच पण अस्वस्थही झालं. भीमाचं हे स्वप्न समजलं तेव्हा युधिष्ठिर मात्र चकित झाला नाही. तो अस्वस्थ झाला नाही, की गोंधळून गेला नाही. जणू भीमाच्या स्वप्नाचा अर्थ त्याला कळलाच होता. जणू प्रत्यक्षातल्या एखाद्या प्रसंगाशी त्या स्वप्नाचं नातंच होतं!

तो भीमाला दुसऱ्या दिवशी म्हणाला, 'बा तुवा आजीचा दिवशी। जावे भीमा दिव्य वनासी। तेथे तू देखसी। प्रचंडु वृक्ष वटाचा॥' त्यानं म्हटलं की, 'तू वनातल्या त्या प्रचंड वटवृक्षावर रात्री चढून बस. पण असा लपून बस की कुणालाही तू तिथे असल्याचं कळता कामा नये. मग रात्री तुझ्या दृष्टीला जे पडेल ते स्वतःचं स्वतःच समजून घे.'

युधिष्ठिराला कल्पना होती की त्या स्वप्नदृश्याचा अर्थ सांगून समजणारा नव्हता. त्याचा उलगडा प्रत्यक्षच पण मुकाटपणे मनोमन करून घ्यायचा होता. म्हणून त्यानं सांगितलं, 'बा ते निशीसी। जे पडेल दृष्टीसी। ते उगाच परियेसी। बंधुराया॥

थोरल्या भावाच्या त्या सूचनेचा भीमानं मान ठेवला. खांद्यावर गदा टाकली आणि सूर्यास्ताच्या वेळी त्यानं दिव्य वनाची वाट धरली. त्याला दिसला तो युधिष्ठिरानं सांगितलेला प्रचंड वटवृक्ष आणि तो वृक्षावर चढून सावधपणे लपून राहिला. हळूहळू रात्र दाटत आली आणि भीमाला जाणवलं की हलके हलके वारा येतो आहे. साधासुधा नव्हे तर मलयपर्वतावरचा सुगंधी शीतल वारा! त्या चंदनी वाऱ्यानं काय केलं?

त्या वडाखालची सारी भुई स्वच्छ केली. पालापाचोळा उडवून दिला. केरकचरा दूर केला. मग आला पर्जन्य-राज वरुण. त्यानं हलक्या तुषारांचा सडा घातला अन् ती भुई शिंपून घेतली.

ही कुणाच्या स्वागताची तयारी आहे ते भीमाला अजून कळायचं होतं. ती तयारी साधीसुधी नव्हती. कारण प्रत्यक्ष देवांचा राजा इंद्रच मग तिथे आला. त्याच्याबरोबर तेहतीस कोटी देवही आले. त्या सर्वांनी वडाखालच्या त्या भुईवर भरजरी वस्त्रं अंथरली. वर सुंदर फुलं रचली. त्या जागेच्या सभोवार बसून सारे देवगण कुणाची तरी प्रतीक्षा करू लागले.

भीम उत्सुकतेनं पाहात होता, इतक्यात तुतारी–दुंदुभीचा आवाज आला. घंटा वाजू लागल्या. अंतराळात दिव्य ध्वज फडकताना दिसू लागले आणि कोटी सूर्यांचं तेज फिकं पडेल असं एक दिव्य, रत्नजडित सिंहासन त्या वडाखालच्या मंडित भूमीवर उतरलं.

त्या सिंहासनावर बसलेल्या उत्सवमूर्तीला पाहून भीम आश्चर्यानं थक्क झाला. ती होती प्रत्यक्ष द्रौपदी. सारी देवसभा तिच्या स्वागतासाठी उठून, हात जोडून उभी राहिली. भीमाला दिसलं की त्या देवांमध्ये पांडवांचा सखा आणि रक्षणकर्ता कृष्णही आहे. भीमाच्या लेखी कृष्ण परमात्मा होता. नारायण होता. पण मग त्यानंही जिच्यासमोर हात जोडावेत अशी देवी म्हणजे आपली पत्नी द्रौपदी ? पण ते गूढ उलगडायला अजून बहुधा अवकाश होता. कारण प्रथम द्रौपदीची साग्रसंगीत पूजा सुरू झाली. विरंचीनं अभिषेक केला तिला. तेव्हा ऋषीमुनींनी मंत्रघोष केला. वाद्यांचा गजर झाला. प्रत्यक्ष इंद्र तिला सोन्याची चवरी ढाळत उभा राहिला आणि मग श्रीकृष्णानं पुढे होऊन तिची षोडशोपचारे पूजा केली.

कुणी देवानं नंतर तिला विडा दिला तर कुणी विंझणवारा घातला. रंभेनं तिच्या मनोविनोदनासाठी सुंदर नृत्य केलं. वेदोपनिषदांनी तिची स्तुती गायली. देवांनी तिचा जयजयकार करीत तिची आरती केली. ते म्हणाले, 'हे देवी, तू आदिदेवता आहेस, चैतन्यबीज आहेस. तुझ्यापासूनच हे विश्व जन्माला आलं आहे. तू अनादीअनंत आहेस. अनिर्वाच्य आणि अपार शक्तिशाली आहेस.'

'तू माते आदिदेवी शुद्ध चैतन्य ।
तू बीज, मूळ उत्पत्ती तुजवाचुन ।
तुझा पारू जाणे कवण ।
तू अनिर्वाच्य वैखरीसी ॥'

हा सारा दिव्य पूजा-सोहळा अनुभवून देवी-द्रौपदी तृप्त झाली. ती प्रसन्नपणे कृष्णाला म्हणाली, 'माग, कृष्णा ! काय हवं ते माग !'

भीमच काय पण आपणही क्षणभर श्वास रोखून धरतो. अगदी त्रयस्थ वाचक म्हणूनसुद्धा या प्रसंगाची कल्पना आपल्याला करताच येत नाही. ते सारं अद्भुत प्रत्यक्ष अनुभवणाऱ्या भीमाइतकेच इथे आपणही दिङ्मूढ होऊन जातो. कारण महाभारतीय भावजगताच्या परिघात ह्या प्रसंगाचा समावेश कुठे होऊच शकत नाही. कृष्ण आणि द्रौपदीच्या संदर्भात तर नाहीच नाही.

महाभारतातली द्रौपदी कृष्णाची बहीण आणि मैत्रिण आहे. तिच्या सुखदुःखांची अचूक ओळख असणारा कृष्ण तिच्या मानसविश्वाचा आधार आहे. तिच्या सगळ्या संकटांच्या वेळी तिनं त्यालाच कळवळून साद घातली आहे अन् तो तिच्यासाठी धावत आला आहे. तिच्या कोवळ्या स्त्रीत्वामागे सतत त्याचं कणखर विश्वासू सामर्थ्य उभं आहे.

अन् इथे मात्र कृष्णदास दामानं तो नातेसंबंध एका वेगळ्याच पातळीवर नेऊन फिरवला आहे. इथे कृष्ण आहे तसाच आदिनारायण. पूर्ण पुरुष ! पण द्रौपदी आदिमाता आहे. मूळ प्रकृती आहे. तीच आहे जगाचं आदिकारण. पुरुष केवळ निमित्तमात्र आहे. म्हणून ती त्यालाही पूजनीय आहे.

कुठून आली असेल ही अद्भुत कल्पना कवीच्या मनात ? सोळाव्या शतकात, महाभारताचं आदिपर्व मराठीत आख्यानबद्ध करताना, कृष्णदास दामानं कोणत्या सांस्कृतिक वातावरणात आपल्या रचनेचं भरणपोषण केलं असेल ? या आख्यानाचा लोकतत्त्वीय अभ्यास फार महत्त्वाचा आणि कुतूहलपूर्ण आहे यात शंका नाही. मी विचार करते या स्वप्नकथेपुरता. कुठून बनली असेल राज्ञी द्रौपदीची देवी द्रौपदी ? तिला कवीनं आदिशक्तीच्या रूपात काय म्हणून पाहिलं असेल ? आली कुठून ही कल्पना ?

तिचं मूळ सापडलं सुदूर दक्षिणेत. दक्षिणेत द्रौपदी ही एक उग्र मातृदेवीच आहे. कित्येक ग्रामदेवतांबरोबर तिची पूजा शतकानुशतकं होत आली आहे. तिच्या ओबडधोबड मूर्ती, लहान साध्याशा देवळांमधून





आजही दक्षिणेतल्या कित्येक गावांमधून सापडतात. उदाहरणार्थ, कुडलूर जिल्ह्यातल्या वंडीवलयम् गावात मरिअम्मा आणि अय्यनार या ग्रामदेवतांबरोबर द्रौपदीही नांदते आहे. ती फार उग्र शक्ती असल्याची समजूत दक्षिणेत आहे. आंध्र प्रदेशात नेल्लोर गावी कृष्णेचं मंदिर धर्मराजाबरोबर आहे. तिथे आजही द्रौपदीच्या उपासनेत आहाळावरून म्हणजे चरात भरलेल्या निखाऱ्यांवरून चालत जाण्याचा विधी होत असतो. या विधीशी जोडलेली आख्यायिका वेगळी असली, तरी मुळात हा उग्र शक्तिउपासनेचाच विधी आहे, यात शंका नाही. आपल्याकडेही पोतराजाच्या गाण्यात चंद्रपूरच्या सुप्रसिद्ध कालीचं एक नाव जसं रेणुका आहे, तसं दुसरं नाव द्रौपदी आहे. तेव्हा द्रौपदी ही एक उग्र शक्तिदेवता म्हणून पूजिली जात होती, जाते आहे, असं दिसतं.

ही दक्षिणेची शक्तिशाली मातृदेवता, सांस्कृतिक देण्याघेण्यात कधी तरी महाराष्ट्राला मिळाली. तिची उपासना इकडे स्वतंत्र रुजली नाही. ती उपरीच राहिली, पण इथल्या जगन्मातेच्या उपासकांनी आपल्या धारणेत तिचं मातृरूप मात्र सामावून घेतलं. रेणुका, यल्लमा, जोगुळांबेसारखीच द्रौपदी ही त्यांची आणखी एक माय बनली. पोतराजांच्या गाण्यांमध्ये इतर देवतांबरोबर तिचेही उल्लेख 'आई' म्हणून येत राहिले. आरती धुरपताची, अंबाबाई रेणुकेची' अशी तिला आरती होत राहिली.

तीच ती आदिमाय द्रौपदी कृष्णदास दामाच्या निर्मितीत आदिनारायण कृष्णानं मांडलेल्या दिव्य पूजेचा स्वीकार करणारी देवता होऊन आली आणि कृष्णानं तिच्या मातृरूपाचीच स्तुती केली. 'कृष्ण कर जोडुनी। नाना स्तुती करी विनवणी। जय आदिनारायणी विश्वबीजे तू।। माते तू जाली प्रसन्न। तरी इतुके द्यावे मजलागुन। हे भारती कथा जाण। माते असे आरंभिली।।'– कृष्ण तिला विनवणी करतो आहे, 'मी या कथानाट्याचा प्रारंभ तर केला आहे. हा खेळ मी मांडून तर बसलो आहे, पण कौरव-पांडवांच्या युद्धाचा परिणाम काही सांगता येणार नाही. पांडवांचा विनाशदेखील होऊ शकतो युद्धात. म्हणून हे मायबाई, पांडवांना वाचव ! धर्माचं रक्षण कर !'

किती परींनी ही कथा आपल्याला जागजागी खिळवून ठेवते पहा. कृष्णाच्या या 'कर जोडून केलेल्या' विनवणीपाशी आपण थांबून राहतो. तसं म्हटलं तर एका अर्थी महाभारताचा नायक कृष्णच आहे. त्यानंच भारतकथाप्रसंग घडवला असं म्हटलं तर चुकीचं ठरणार नाही. पण युद्धाचा परिणाम त्याच्या हातात जणू नाहीच, असं इथे जाणवतं. असं वाटतं की एका परीनं हे सत्याचंच उलट बाजूनं दर्शन आहे का ? युद्धाच्या निर्मात्याच्या हाती युद्धाचे परिणाम मात्र नसतात ह्या सनातन कठोर सत्याकडे याचा संकेत आहे का ? की सर्जकतेच्या उगमाशी असू शकणारा विवेक आणि चैतन्य, यांचा मागमूसही आंधळ्या विनाशात राहू शकत नाही, या गोष्टीची जाणीव आहे त्याच्या विनंतीमागे !

एरवी महापराक्रमी, न्यायी आणि धर्मनिष्ठ पांडवांच्या मागे कृष्णासारखा अलौकिक पुरुष उभा असताना युद्धाची काळजी त्यानं स्वतःच कशी केली असती ? पण कृष्ण सर्वज्ञ आहे म्हणून सर्जन आणि विनाश यांच्या संदर्भाचे गुंते त्याला माहीत आहेत. तो महासूज्ञ आहे, म्हणून त्याला पांडवांची काळजी वाटते आहे. त्याची द्रौपदीला विनवणी, संहाराच्या भीतीतून जन्मलेली नाही तर सर्जनावरच्या आणि सर्व मंगलावरच्या प्रेमातून जन्मलेली आहे.

देवी द्रौपदीलाही कृष्णाच्या विनंतीमागचा हा भाव समजतो. ती तर आदिमाया आहे. तिला साऱ्या मूल्यांचे विलास ठाऊक. ती तर प्रकृती आहे. तिला आदिपुरुषाचे सामर्थ्य आणि मर्यादाही ठाऊक. पण ती कृष्णाला सहजपणे पांडवरक्षणाचे आश्वासन मात्र देत नाही. कारण ती जाणते की साऱ्या शुभ गोष्टींची किंमत चुकती करतच जगानं पुढं जायचं असतं. विनाशाला पर्याय नाही आणि सत्य, शिव, सुंदराचं रक्षण करायचं तर त्याहून मोठ्या मूल्यानं त्यांची भरपाई करण्यावाचून दुसरा उपाय नाही.

म्हणून द्रौपदी कृष्णाला सांगते, 'असं आश्वासन मी देऊ कसं ? पांडवांच्या रक्ताविना माझा घट अपुरा राहील कृष्णा ! तो घट तर भरलाच पाहिजे.' ते ऐकतो तेव्हा कृष्ण तिला शब्द देतो, 'आदिमाये, तू पांडवांना राख. मी तुझा घट उणा राहू देणार नाही. तो पुरा भरेल. ही जबाबदारी माझी !' हे वचन मिळतं आणि द्रौपदीचं समाधान होतं. पांडवांचं रक्षण करण्याचं ती मान्य करते.

कथेतल्या द्रौपदीचं समाधान इथे होतं खरं पण आपलं होत नाही. हा कुठला घट ? तो भरायचा





कशानं आणि का ? आपण अस्वस्थपणे विचारत राहतो आणि तसं आपण विचारणार हे ओळखून कवी कृष्णदास दामा सांगतो आपल्याला द्रौपदीचं पूर्ववृत्त ! सांगतो तिच्या घटांची कथा !

तो सांगतो, द्रौपदी तर आदिमाया आहे. 'अगा जैसा समयो वोडवत। तैसा हे जन्म घेत। येकिच अनंत। नाना रूपी खेळतसे॥' ही तर मूळ माया वैष्णवी. ती आपलं ऋण फेडून घेते जगाकडून. आपला घट रक्तानं भरून घेते. कवीच्या अंतर्मनातली द्रौपदी म्हणजे अशी आदिशक्ती आहे, जिला सर्जना-साठी संहाराचा नैवेद्य लागतो. मानवी सुखदु:खांच्या आणि करुणेच्याही पलीकडची आहे ती. तिच्या लेखी रक्ताला रक्तपणावाचून दुसरा संदर्भ नाही. ते कुणाचं, कशाला, असल्या गोष्टींना तिथे स्थानच नाही.

ती फक्त आपला घट भरून मागते. कवी सांगतो की ती आदिमाया कृतयुगात रेणुका झाली. तिच्या पोटी परशुराम जन्मला अन् त्यानं सहस्त्रार्जुनांसह लक्षावधी क्षत्रियांचं रक्त सांडलं. त्या रक्तानं देवी रेणुकेचा पहिला घट कृतयुगात भरला गेला. तिला रक्त हवं होतं. तिनं संघर्ष मांडला आणि रक्त मिळवलं.

'तेचि हे आदिमाया पाहे। त्रेतायुगी सीता जाली आहे। रामरावणात पाहे। थोर कळी लावली॥' सीतेनं युद्ध घडवलं, तेव्हाही त्या युद्धात मृत्युमुखी पडलेल्या वीरांच्या रक्तानं दुसरा घट भरून घेतला. कवीच्या लेखी तीच आदिमाया आता आपला तिसरा घट भरून घेण्यासाठी द्रौपदी होऊन आली आहे. मागच्या दोन्ही युगांप्रमाणेच याही युगात तिनं संहाराचा घाट घातला आहे. 'तेचि हे महादेवी जाण। दृपदी जाली असे आपण। कौरव पांडवा लागुन। कळी लाविली हे॥ पुढे सैन्य अठरा क्षौणी। वीर कुरुक्षेत्री पडतील रणी॥ त्या रुधिरे करुनी। घटु भरेल तिसरा॥' आणि हे तीन घट भरून झाल्यावर उरलेला अर्धा घट देवी कलियुगात भरून घेईल. असंख्य उत्पात घडवेल. असंख्य रणं माजतील. त्या रक्तानं अर्धा घट भरून जाईल. साडेतीन घट पुरे होतील.

आपण हे वर्णन ऐकताना पुन्हा एकदा स्तिमित होतो. कथेच्या ओघातून बाजूला सरून थांबतो. द्रौपदीनं स्वत:चा रक्तघट भरण्यासाठी कौरव-पांडव युद्ध घडवलं हे कवीनं म्हटलेलं वाक्य आपल्याला कृष्णानं तिला केलेल्या विनवणीची आठवण करून देतं. कृष्ण तिला म्हणालेला असतो, 'मी महाभारताची कथा मांडून बसलो आहे, पण युद्ध होईल तेव्हा कदाचित पांडवांचा नाशही होईल. तेव्हा तू त्यांचं रक्षण कर आदिमाये !'

या विनवणीचा अर्थ असा होतो की, कृष्णानंच मांडली आहे भारतकथा. त्यानेच सारे कथाप्रसंग निर्माण केले आहेत. पण आता वाटतं की ही तर कृष्णाची केवळ समजूतच आहे. त्याचा केवळ पुरुषी समज आहे. कृष्ण खरोखर केवळ निमित्तमात्र आहे. मूळ कारण आहे ती आदिमाया ! ती मूळ प्रकृतीच हे सारं घडवते आहे. आदिपुरुषाला निमित्त करून त्याच्याकरवी घडवते आहे.

तिला मांडायचा आहे सर्जन आणि संहाराचा एक भव्य खेळ. ती युगायुगांत तो मांडतच आली आहे. कधी रेणुका होऊन तर कधी सीता होऊन. इथे आता ती आहे द्रौपदी. महाभारतातल्या भीषण युद्धाचं मूळ कारण. व्यासांच्या महाभारतात युद्धाची बीजं पार पांडवजन्माच्या पूर्वीपासून रुजलेली दिसतात. द्रौपदी युद्धाला कारण असलीच तर ती अनेक कारणांपैकी एक आहे.

पण इथे मात्र या कथेतली द्रौपदी बघता बघता आपली मूळ मानवी त्वचा त्यागते, आपली हाडामांसाची वस्त्रं उतरवते अन् विस्तार पावताना इतकी उंच जाते की थेट आदिमातेच्या रूपात विलीन होते. ती आग्रह धरते संहाराचा; कारण रक्ताचे घट प्राशन करूनच ती उत्पत्तीला सिद्ध व्हायची आहे. म्हणून तिचा रक्तघट भरला पाहिजे एवढंच तिला हवं आहे. मग ते रक्त कुणाचंही असो. दुष्टांचं असो वा सुष्टांचं. पांडवांचं असो वा कौरवांचं. धर्माचं असो वा अधर्माचं. तिला त्या द्वंद्वांशी कर्तव्य नाही. सी साऱ्यांपासून अलिप्त आहे. निर्विकार आहे.

चराचराच्या केंद्रस्थानी असलेली, जन्ममृत्यूचं कारण असलेली ही आदिशक्ती जरी सुखदु:खांच्या पलीकडची आणि द्वंद्वातीत असली, तरी जगाची धारणा करणाऱ्याला मात्र द्वंद्वांचा विचार करावाच लागतो. मूल्याच्या रक्षणाचा आग्रह धरावाच लागतो. इथे तर कृष्ण आहे प्रत्यक्ष आदिनारायण ! तो विश्वाचं पालन करणारा देव आहे. उत्पत्ती-विलयाच्या मधली स्थिती राखणारा देव आहे. तो पोषणाचा देव आहे. धारणेचा देव आहे. त्यानंच तोल राखायला हवा. उत्पत्ती आणि

अनुक्रमणिका

लय यांच्यामधला तोल ! धर्म आणि अधर्म यांच्यामधला तोल ! न्याय आणि अन्याय यांच्यामधला तोल !

तो तोल राखण्यासाठीच तर कृष्णानं पांडवांना आपलं म्हटलं. त्यांच्या रूपानं त्यानं धर्मराज्याच्या विजयासाठी संघर्ष स्वीकारला. त्यानं पांडवांना जगाच्या न्यायाचं, निष्ठेचं, करुणेचं, पराक्रमाचं आणि स्वाभिमानाचं प्रतीक बनवलं. मांगल्याचं आणि कल्याणाचं आश्वासन म्हणजे पांडव ! जे जे शुभ आणि सच्छील ते ते म्हणजे पांडव !

कृष्ण आदिमायेपाशी मागणं मागतो आहे ते कुणा पाच माणसांच्या प्राणरक्षणाचं मागणं नव्हे. ते जगातल्या सदाचाराच्या आणि शुभंकराच्या रक्षणाचं मागणं आहे. म्हणून ते मागणं मागताना, नारायण असल्याचा कृष्णाचा अभिमान आणि अहंकार आडवा येत नाही. तो त्या मागणीसाठी निःशंकपणे द्रौपदीला शब्द देतो की, तिचा घट भरेल. तो उणा राहणार नाही. हे सांगणाऱ्या कृष्णाला पुढचं सारं माहीत आहे. भविष्याचं चित्र त्याच्यासमोर अगदी स्पष्ट आहे. त्या घटाची शीग कशानं भरणार, हे तो पुरतं ओळखून आहे.

कृष्णदास दामा सांगतो त्याप्रमाणे द्रौपदीनं कृष्णाचं वचन मानलं, तिथेच भीमानं पाहिलेलं अद्भुत संपलं. पण कथा संपली नाही. पुढे भारतीय युद्ध झालं. भीषण संहार झाला. रक्ताच्या नद्या वाहिल्या. मात्र द्रौपदीचा घट भरला नाही. तो भरणार नव्हताच. कृष्णाच्या सांगण्यावरून तिनं पांडवांना जिवंत ठेवलं पण त्यांच्या बदल्यातलं रक्त मिळेपर्यंत तो घट उणाच राहणार होता.

कृष्णही ती गोष्ट विसरला नाही. त्यानं शब्द दिल्याप्रमाणे स्वतःच्या कुळाचा मग संहार मांडला. यादववीर परस्परांशी लढून मेले. पुन्हा उत्पात ! पुन्हा रक्त ! घटात आणखी भर पडली. पण शीग भरली नाही. घट थोडा अपुराच राहिला. कृष्णाला तेही समजलं. आणि मग त्यानं शांतपणे ते अखेरचं कृत्य केलं. पारध्याच्या बाणाचं निमित्त करून त्यानं स्वतःचंच रक्त सांडलं. त्या रक्ताचे थेंब पडले आणि आदिमायेचा घट भरला. अगदी काठोकाठ भरला.

एरवी कृष्णाच्या मृत्यूचा आपण अनेक संदर्भांत विचार केला आहे. अवतारसमाप्ती म्हणून केला आहे, पूर्णपुरुषाची शांत साधी अखेर म्हणून केला आहे, आयुष्यातल्या सर्व अवस्थांची सुंदर योगसमृद्ध परिणती म्हणून केला आहे, अन् असामान्याचं सामान्य मरण म्हणूनही केला आहे. पण रक्तघटाच्या पूर्णतेचा हा संदर्भ आपल्यासाठी किती अनोळखी आणि तरी किती अर्थपूर्ण आहे ! कृष्णदास दामाच्या कविकल्पनेनं हा विलक्षण संदर्भ कृष्णाच्या मरणाशी निगडित केला आणि त्या मरणावर दिव्य अर्थाचा एक कवडसा सळसळत आला.

जणू सर्वभक्षक आंधळ्या संहारातून जगातली सुंदर आणि शुभंकर मूल्यं वाचवायची असतील तर महात्म्यांना स्वतःचाच बळी द्यावा लागतो हे सत्य त्या मरणावर चमकत राहिलं. ते देण्याची सिद्धता महापुरुषांमध्ये अंगभूत सुवासासारखी असते हे ज्ञान त्या मरणावर फुलून आलं. त्या मरणानं दाखवून दिलं की सनातन संहारातून, युगानुयुगं आदिमायेचा रक्तघट भरणारच आहे. महापुरुषांचं बलिदान तर अटळच आहे. पण तरीही जगातलं सत्य, शिव आणि सुंदर जगणारच आहे. जगणारच आहे.



महाभारत – एका मिथ्यकेतिहासाचा मागोवा

गौरी लाड

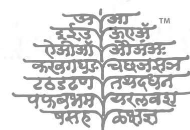
– १ –

महाभारतातील कथा ह्या पिढयान् पिढयांच्या परिचित कथा आहेत. त्यांत सध्या दूरदर्शनच्या प्रभावी दृक्‌श्राव्य माध्यमांद्वारे त्यांची नव्याने उजळणी होत आहे. अशा परिस्थितीत ह्या कथांचे ऐतिहासिक विश्लेषण करताना थोडे अवघडल्यासारखे होते. महाभारताने भारलेल्या वातावरणात असे त्रयस्थ विश्लेषण करणे कितपत जमेल आणि कितपत रुचेल ह्या जाणिवेने थोडे साशंक व्हायला होते. पण पिढयान् पिढयांचा हा वारसा आपल्या रक्तात कसा मुरला हे जाणून घ्यावयाचे तर ह्या कथांचे विश्लेषण करणे अपरिहार्य होऊन बसते. बरे, महाभारताच्या विश्लेषणांचा हा छंद काही नवा नाही. अनेकांनी तो आपापल्या परीने जोपासलेला आहे. त्यात आणखी थोडी भर पडणार. खरे तर, ह्या अशा असंख्य विश्लेषणांनी महाभारताची जादू अणूमात्रदेखील कमी झालेली नाही. उलट, ती वृद्धिंगत होत गेली आहे.

नेमके येथेच आपण मिथ्यक कथांच्या खऱ्या स्वरूपाशी येऊन भिडतो. प्रत्येक समाजाची आपली अशी काही मिथ्यके असतात. त्या त्या समाजाच्या सांस्कृतिक अस्तित्वाशी ती निगडित असतात. त्यामुळे ती कितीही मिथ्या भासली तरीही ती तशीच कसोशीने पिढयान् पिढया जोपासली जातात. किंबहुना ती जितकी अद्‌भुत आणि गूढरम्य तितकी ती अधिक प्रभावी आणि आकर्षक बनतात. हे मिथ्यत्वाचे वलय निर्माण होण्यामागे मुख्यतः दोन गोष्टी कारणीभूत ठरतात. एक– संपूर्ण समाजमानसाच्या इच्छा-आकांक्षा आणि ध्येयादर्शांचे प्रतिबिंब मिथ्यकांत उमटत असते. इतकेच नव्हे, तर कित्येकदा वास्तवात अशक्य असलेली आकांक्षा आणि आदर्शांची पूर्ती मिथ्यकांद्वारे साधली जात असते. जे वास्तवात हवेहवेसे वाटते पण अप्राप्य असते ते मिथ्यकांत शोधले जाते. आणि म्हणूनच मिथ्यकांचे मिथ्याजग जाणिवपूर्वक जोपासले जाते. पण याहूनही महत्त्वाचे म्हणजे मिथ्यके ही त्या त्या समाजाचा इतिहास संक्षिप्त रूपाने आपल्या उदरात जोपासणारी संकुले असतात. हा इतिहास म्हणजे घडलेल्या घटनांची केवळ जंत्री नव्हे. तर ती संस्कृतीच्या जडण-घडणीची कहाणी असते, समाजाची सर्वांगीण जीवनगाथा असते. त्यातील घटना ह्या सांस्कृतिक घटना असतात. समाजाच्या सांस्कृतिक जीवनातले ते महत्त्वाचे टप्पे असतात. संस्कृती आकाराला येत असताना करावे लागलेले सारे संघर्ष, प्रतिकूलतेवर मात करून धुंडाळलेले सारे मार्ग मिथ्यक रूपाने साकारले जातात. हे सांस्कृतिक संचित नष्ट झाले, काही कारणांनी लोप पावले तर समाजमानस वाट हरवल्यासारखे भ्रांतचित्त होऊन बसेल आणि म्हणूनच कित्येकदा मिथ्यकांचे पुनरुच्चारण, त्यांची नव्याने उजळणी समाजाच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाची असते. चैतन्याचे सळसळते रसायन पुनश्च एकवार मिथ्यकांद्वारे समाजजीवनांत ओतले जाते. दिशाहीनतेची मरगळ झटकून टाकण्याकरिता सर्वांना सारखीच उमजणारी आणि हृदयाशी जाऊन भिडणारी एकच एक चेतनामयी भाषा समाजाला अवगत असते आणि ती म्हणजे मिथ्यकांची. याच कारणास्तव प्रत्येक मानवसमाज आपापली मिथ्यके निर्माण करीत असतो आणि घट्ट उराशी बाळगीत असतो.

भारतीय मिथ्यकांच्या परंपरेत महाभारताचे स्थान अद्वितीय आहे. त्याला जोड आहे रामायणाची. रामायण आणि महाभारताची भाषा साऱ्यांनाच समजते. कारण ती बोलणारी पात्रे आपल्या साऱ्यांसारखी हाडामांसाची माणसे आहेत. त्यांची सुखदुःखे, त्यांचे राग–लोभ–मत्सर, त्यांची विजिगीषा सारे आपल्याचसारखे आहे. फक्त जास्त उत्कट आणि दाहक आहे. मिथ्यके पुराणांतही आहेत. पण त्यांत फक्त देवादिकांचे चमत्कार आहेत. माणसांचा जीवंतपणा नाही. आणि म्हणून आधुनिक विज्ञानाच्या जगात पुराणांचा प्रभाव

अनुक्रमणिका





ओसरता राहिला, तर महाभारत देश आणि संस्कृतीच्या सीमा ओलांडून नवनव्या आविष्कारात प्रकटत राहिले.

येथे ह्या लेखात महाभारतातील काही सर्वपरिचित कथांचे विश्लेषण करण्याचे योजिले आहे. असे करताना आपल्याला आपल्याच संस्कृतीच्या खाणाखुणा शोधीत कित्येक शतके मागे जावे लागणार आहे. ह्या वाटेवर इतर प्रवाहही भेटतील ते ह्याच मातीतले आहेत, पण महाभारताच्या आगे–मागे आहेत. तेच ते सांगताहेत, पण वेगवेगळ्या भाषेत. यांत जसे रामायण आहे तसे बौद्ध व जैनांचे धर्मग्रंथही आहेत. महाभारत कथांचे ऐतिहासिक विश्लेषण ह्या साऱ्या संदर्भाशिवाय अशक्यच नव्हे तर निरर्थकही आहे. हे सारे संदर्भ जोडून येथे महाभारतातील काही कथांचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करण्यात येत आहे.

– २ –

महाभारताच्या सबंध कथानकाचे युद्धपूर्वकाल, युद्धकाल व युद्धपश्चातकाल असे तीन भाग केले जाऊ शकतात. हे तिन्ही एकाच कथानकाचे सलग आणि गतिमान भाग असले आणि तीच ती पात्रे तिन्ही ठिकाणी वावरत असली तरीही पहिला भाग इतर दोहोंपेक्षा प्रभावी मिथ्यकांच्या प्रमाणात कितीतरी अधिक समृद्ध आहे. आदि, सभा, आरण्यक आणि विराट ही चार पर्वे युद्धाची पूर्वपीठिका मांडतात. युद्ध सुरू होण्यापूर्वीच विजयश्रीची माळ कुणाच्या गळ्यात पडणार आणि का ते ही पर्वे सांगतात. ह्या चार पर्वांतून केलेला प्रवास हा पांडवांच्या सोबत रानावनांतून केलेला प्रवास आहे. ही पर्वे संपतात तेव्हा प्रत्येकजण मनोमनी पांडवांचाच जय वांछित असतो. आदिपर्वात जेव्हा ही पितृहीन अनाथ पोरे आपला जीव वाचविण्यासाठी रानोमाळ भटकत असतात तेव्हा त्यांच्यावर येणारे प्रत्येक संकट सहानुभूतीचा प्रचंड ओघ त्यांच्या बाजूला वळवीत जाते. वनवासाची ही पहिली चुणूक असते. येथपासून आपत्तींची एक लांबलचक मालिकाच सुरू होते. दुस्वास आणि अपमानाची जीवघेणी धग सोशीत पुढची कित्येक वर्षे पांडवांना भविष्याची वाटचाल करायची असते. ज्या दुर्दम्य आत्मविश्वासाने आणि निर्विकार निर्भयतेने पांडव प्रत्येक आपत्तीला तोंड देतात ती एक स्फूर्तिदायी वीरगाथा आहे. पुढे येणाऱ्या महायुद्धाची ती तयारी होती. युद्धाला सामोरे जाताना हे वीर थोडे गडबडले असतील पण वनवासात एकाकी लढताना मात्र यत्किंचतही आशंका त्यांच्या मनाला शिवली नाही. दिव्यत्वाचा अंश घेऊन जन्माला आलेले आपण नियतीचे वरदान लाभलेले वीर आहोत हे जणू काय त्यांना आपल्या अचाट जिद्दीने सिद्ध करावयाचे होते. म्हणून रणभूमीवरील ह्या वीरांचे पराक्रम आणि त्यांच्या पूर्वाश्रमीच्या जंगलातील साहसकथा ह्यांची जातकुळी थोडी वेगळी आहे. रणभूमीवर ते लढत होते ते विजयासाठी, पराभवाच्या भीतीचे सावट मनावर घेऊन जंगलात ते झगडत होते ते फक्त अस्तित्वासाठी, बेदरकारपणे साहसकथांची ही पूर्वपीठिका मांडताना कळत-नकळत मिथ्यकांचा एक महत्त्वाचा हेतू साध्य झाला. न्याय आणि अन्याय, सत्य आणि असत्य ह्यांचे पूर्व पक्ष आणि उत्तर पक्ष तयार झाले. ह्या चिरंतन झगड्यात अंतिम विजय न्याय आणि सत्याचाच असतो, पण त्यासाठी त्याला अन्याय व असत्याशी जबरदस्त टक्कर घ्यावी लागते. हे समाजमानसावर ठसविण्यासाठी ह्या साहसकथांव्यतिरिक्त प्रभावी माध्यम दुसरे कोणते असू शकते ? जगातील प्रत्येक समाज अशा सत्यासाठी झगडणाऱ्या वीरांच्या कथा रचीत असतो. पुनःपुन्हा त्या घोळवीत असतो व त्यायोगे आपल्या नैतिकतेचे अधिष्ठान बळकट करित असतो, आपल्या जीवनादर्शांचा पुन्हा प्रत्ययकारी अनुभव घेत असतो. वीरपुरुषांच्या निर्मितीची मूस ही अशी सर्वत्र सारखीच असते. ती तशी असते म्हणूनच मिथ्यकांचे जग वास्तवाच्या जगाला इतके जवळचे असते. एखाद्याला अर्जुन व्हावेसे वाटावे, एखाद्याला भीम व्हावेसे वाटावे हे समाजाच्या दृष्टीने विधायक असते. ते तसे व्हावेसे वाटावे ह्यासाठी मिथ्यकांची उजळणी करावयाची असते. त्यांची अद्‌भुत जादू चिरंतन टिकवून धरायची असते.

पांडवांच्या साहसकथांनी अशी महाभारत युद्धाची पूर्वपीठिका तयार केली. पण मग प्रश्न उद्भवतो तो हा की ही पूर्वपीठिका जंगलात, रानावनांतच का घडविण्यात आली ? त्यासाठी दुसरे एखादे रिंगण, दुसरी एखादी पार्श्वभूमी उपलब्ध नव्हती का ? पांडव रानावनांत नक्की काय करीत होते ? तर आपल्या वाटेत निष्कारण आडव्या येणाऱ्या वन्य शक्तींना दूर सारीत जंगले मोकळी करून देत होते. ह्या वन्य शक्ती कधी अकाळविक्राळ राक्षसांच्या चेहऱ्याने, तर कधी अजस्र यक्षांच्या रूपाने, कधी देखण्या पण दर्पोन्मत्त गंधर्वांच्या





अनुक्रमणिका

स्वरूपांत, तर कधी विषारी नागांचे शरीर धारण करून व क्वचित प्रसंगी भुरळ पाडणाऱ्या अप्सरांच्या रूपाने वनात वावरताना दिसतात. एकेकटे बाजूला काढून या घटनांकडे पाहिले तर जगभर लोकपरंपरागत प्रचलित असलेल्या रोमांचकारी साहसकथांचे प्रतिबिंब फक्त त्यात दिसेल. पण त्यांचा एकत्रित विचार केला तर मात्र ह्या कथांद्वारे जंगलाविरुद्ध एक नेटाची मोहीम उघडल्याचे जाणवेल. एकीकडे भीम तर दुसरीकडे अर्जुन अशा दुहेरी धारेच्या आक्रमणापुढे जंगलाचा प्रतिकार कोलमडून पडताना दिसतो. जंगले उघडी पडतात, ह्या वीरांचे प्रभुत्व मान्य करून आपला निर्मनुष्य प्रदेश मानवसंचारास मोकळा करून देतात. हे कसे घडत गेले हे जाणून घ्यावयाचे तर ह्या कथांच्या बारकाव्यांचे थोडे खोलात जाऊन निरीक्षण करावे लागेल.

सुरुवात भीमापासून करू या. आडदांड, आततायी, उत्स्फूर्तपणे उसळणाऱ्या भीमाने प्रत्येक संकटाचा आक्रमकतेने सामना केला. अगदी पोरवयापासून माणसाला भेडसावणाऱ्या अमानुषी शक्तींना धडा शिकविण्याचा उद्योग त्याने केला. दोरखंडाने हातपाय आवळून जेव्हा कौरवांनी त्याला गंगेच्या पाण्यात लोटून दिले, तेव्हा पाताळलोकातल्या साऱ्या नागांचे विष पचवून तो वर आला. नागलोकाला नमवून त्याने आपले लक्ष राक्षसांवर केंद्रित केले. एकापाठोपाठ एक महाकाय राक्षस ह्या भीमरूपी वादळापुढे कोलमडून पडताना दिसतात. मनुष्य-मांसास चटावलेल्या हिडिंबाच्या घनदाट काळोख्या शालवनात कुणीही पाऊल ठेवू धजत नसे. पण लाक्षागृहाच्या पेटत्या ज्वाळांतून प्राण वाचवून निसटलेले पांडव आश्रयासाठी नेमके तेथेच जाऊन पोहोचतात. हे शालवन थकल्या-भागल्या पांथस्थांसाठी खुले करावयाचे तर हिडिंबाला यमसदनास पाठविण्या-शिवाय गत्यन्तर नव्हते.[१] एकचक्रा नामक जनपदास घेरून असलेल्या बकवनाचा बकासुरदेखील असाच मनुष्य-मांसास चटावलेला. त्याला ठार करून भीमाने एक-चक्रा नगरीला अभय दिले.[२] किर्मिर तर आपल्या काम्य-कवनाच्या तोंडाशीच वाट अडवून उभा. त्याला लोळ-विल्याशिवाय पुढचा मार्ग आक्रमणे अशक्य होते.[३] वायु-पुत्राच्या ह्या झंझावाती संचाराने वने मोकळी झाली पण हिमालयाचा निसर्गरम्य प्रदेश मात्र माणसांच्या वावरात निषिद्धच होता. तेथील सहस्रदिव्य सुवासिक कमळे वाऱ्याच्या झोताने पायथ्याशी येऊन पडत. पण जेथे ही कमळे उमलत ती शिखरे मात्र अगम्य होती, कारण येथे कुबेराचे नंदनवन होते. अजस्र यक्षांच्या पहाऱ्यात देवांची ही क्रीडाभूमी बंदिस्त होती, तेथ फक्त कुबेर आणि त्याच्या गणांशिवाय इतरांना प्रवेश नव्हता. द्रौपदीने प्रोत्साहित केलेला भीम त्या निषिद्ध प्रदेशात पाऊल ठेवणारा पहिला मानव ठरला. यक्षो-गणांना न जुमानता त्याने कैलासशिखरावरील सोनेरी कमळे ओंजळी भरभरून उपटायला सुरुवात केली ती मुळी कुबेराच्या स्वामित्वाला आव्हान देऊन. "अरे, ही फुले निसर्गदेवतेची देन आहेत. जितकी कुबेरासाठी तितकी माझ्यासाठीदेखील. काय म्हणून मी कुबेराची पर्वा करावी ?" त्याचे हे मनस्वी शब्द जंगलाविरुद्धच्या चढाईचे मर्म सांगतात. हिमालयावरील यक्षांशी दोन हात करण्याची एकही संधी भीमाने अव्हेरीली नाही. हिमालयाच्या पायथ्याशी असलेल्या गन्धमादन वनात वास करीत असताना दूरवरल्या शिखरांवरून संध्येची धूसर लाली भेदून, दिव्य संगीताचे मधुर स्वर पांडवांच्या कानांवर येऊन पडत. त्यांनी उत्तेजित झालेल्या भीमाने सरळ शिखरांचा रस्ता धरला. या चढाईच्या वेळी कुबेराचा सखा मणिमान यक्ष भीमाच्या गदाप्रहाराला बळी पडला. आपली दिव्य स्वर्गभूमी पांडवांच्या स्वाधीन करण्याशिवाय कुबेराला प्रत्यवाय उरला नाही.[४]

भीम जंगले आणि पर्वतांना अभयदान देत होता तर अर्जुन नद्या आणि सरोवरांना. ह्या वन्य जलाशयांचे पाणी नाग, अप्सरा आणि गन्धर्वांनी जखडून ठेवले होते. त्यांच्या कोपाच्या भयाने कुणी ह्या जलाशयांच्या आसपासदेखील फिरकत नसे, पाण्याला शिवणे तर बाजूलाच राही. गंगेच्या काठी पाण्याने तुडुंब भरलेले पाच सुंदर डोह होते. मांसभक्षक मत्स्यांच्या रूपाने पाच शापित अप्सरा ह्या डोहात वास करतात असा लोकापवाद होता. त्यांच्या भीतीने ही जलाशये तीर्थे म्हणून नावाजली. परंतु त्यांच्या पाण्याला शिवण्याचे धाष्टर्य कुणी करेना. अर्जुन आला आणि थेट ह्या शापित पाण्यातच उतरला. एकेक करून त्याने अप्सरांना पाण्याबाहेर ओढून काढले आणि हे डोह साऱ्यांसाठी खुले केले.[५] ह्या महावीरावर लुब्ध झालेल्या अप्सरा आपले जलरक्षणाचे कार्य पार विसरून केवळ स्तंभित होऊन राहिल्या. अप्सरांच्या

अनुक्रमणिका

जोडीला होत्या नागकन्या. नागांच्या वासाने पुनीत पण निषिद्ध ठरलेल्या गंगाद्वारतीर्थाच्या पाण्यात अर्जुनाने पाऊल ठेवले मात्र नागकन्या उलुपीने त्याला खाली पाताळलोकात ओढून नेले. दिव्यास्त्रांच्या शोधात निघालेल्या अर्जुनाला नागकन्येच्या मोहात अडकायला वेळ नव्हता. आणि तसा तो अडकून पडला असता तर गंगाकाठचे हे तीर्थ नागांच्या उपद्रवाने माणसांसाठी कायमचे निरुपयोगी ठरले असते. फक्त एक रात्र उलुपीसह वास करून अर्जुनाने आपली पुढची वाट धरली.[६] पण नागलोकातून त्याच्या ह्या फेरफटक्याने नागांचे भय ओसरले आणि गंगेचे रोखलेले पाणी सहज उपलब्ध झाले. पाण्याची वाट रोखून धरायला जशा अप्सरा आणि नागकन्या होत्या तसे गंधर्वही होते. उन्मत्त गंधर्वांना धडा शिकवायला अर्जुनाला फारसा वेळ लागला नाही. आपल्या स्त्रियांसह गंगेच्या पाण्यात जलक्रीडा करण्यात दंग असलेल्या अंगारपर्ण गंधर्वाला सायंकाळच्या कातरवेळी पाण्याजवळ कुणी फिरकलेले खपत नसे. गंगेकाठच्या बनावर त्याचेच स्वामित्व होते. बकासुराच्या बकवनाप्रमाणे हे वन अंगारपर्णाचे वन म्हणून ओळखले जात असे. वनात वणवण हिंडणारे पांडव तहान भागविण्यासाठी गंगेजवळ पोहोचताच त्याने उन्मत्तपणे वाट अडविली. "काळोखाच्या सावल्या पुढे सरकत आहेत. ही वेळ निशाचरांच्या वावराची आहे. अशा वेळेस पाण्याजवळ येण्याचे धाडस तुम्हा माणसांनी करावे ?" त्याच्या ह्या उर्मट प्रश्नाचे उत्तर हातची पेटती मशाल त्याच्या दिशेने भिरकावीत अर्जुनाने दिले– "अरे, फक्त भित्री माणसे तुम्हापुढे नमतात. आम्ही त्यांतले नव्हेत." गंधर्वाचा रथ जळून खाक झाला. त्याने अर्जुनापुढे शरणागती पत्करली.[७] काळोख्या जंगलातील जलाशयांची भीती अशी एका मशालीच्या फेकीने दूर पळाली. घोषयात्रेच्या निमित्ताने द्वैतवनातील सरोवरावर अतिक्रमण करू पाहणाऱ्या कौरवांना जेव्हा चित्रसेन गंधर्वाने सपाटून मार दिला तेव्हा अर्जुनाने असेच मधे पडून चित्रसेनाला पिटाळून लावले. द्वैतवन सरोवरावर पुनश्च कदापि गंधर्वांनी स्वामित्व गाजविण्याचे धाडस केले नाही.

ह्या कथा पुरेशा बोलक्या आहेत. पांडवांचा वनवास हा जंगलाविरुद्ध चालविलेल्या एका मोठ्या मोहिमेचा भाग होता हे ह्या कथांवरून स्पष्ट होते. शक्ती अजमाविण्यासाठी जंगले एक मोठाले प्रांगण होऊन बसली होती. हे कसे घडले हे समजावून घ्यावयाचे तर वनात एकमेकांविरुद्ध उभ्या ठाकलेल्या शक्तींची नीट ओळख करून घेणे आवश्यक आहे. त्याशिवाय ज्या ऐतिहासिक पार्श्वभूमीवर ही मोहीम आखली गेली तिचे मूल्यमापन करता येणार नाही. ज्यांच्याशी पांडवांना वनात पावलोपावली झुंज द्यावी लागली ते यक्ष, राक्षस, गंधर्व आणि अप्सरा–रानावनांतून आपले निसर्ग रक्षणाचे कार्य पार पाडीत होते. निसर्गदेवतेचे ते आपापल्या परीने रक्षण करणारे दूत आणि दूती होते, क्षेत्रपाल आणि अंगरक्षक होते. नाग, गंधर्व आणि अप्सरा ह्यांचे पाण्याशी घनिष्ठ नाते होते, तर यक्षांचे हिमालयाशी आणि राक्षसांचे निर्मनुष्य घनदाट जंगलांशी. आपापल्या नेमून दिलेल्या वन्य प्रदेशांचे व जलाशयांचे ते अटीतटीने रक्षण करीत होते. त्यांच्या भीतीने निसर्गावर अतिक्रमण करण्यास माणूस धजावत नव्हता. त्यांची दहशत इतकी प्रचंड होती की त्यांनी अभय दिलेल्या वृक्षराजींची सावलीसुद्धा कुणी अंगावर घेऊ धजत नसे; त्यांचा वावर असलेल्या जलाशयाच्या पाण्यालाही शिवण्याची कुणाची इच्छा होत नसे. प्राचीन काळी गडद किर्र जंगले दाटीवाटीने उभी होती ती ह्या दहशतीमुळे, मोठमोठाले वृक्ष ताठ मानेने उभे होते ते ह्या भीतीपोटी, डोंगरकपारी हिरव्यागार होत्या, जलाशये निर्मळ, निळीशार होती ती ह्या निसर्गशक्तींच्या खड्या पहाऱ्यामुळे. आज पर्यावरणाचा समतोल हा एक परवलीचा शब्द होऊन बसला आहे. आज हा समतोल निसर्गाविरुद्ध झुकलेला आहे. प्राचीन काळी परिस्थिती अगदी उलट होती. समतोल निसर्गाच्या बाजूने आणि माणसाविरुद्ध कललेला होता. पण अखेर निसर्गाचा बचाव करण्यास कटिबद्ध अशा ह्या साऱ्या अमानुषी शक्ती माणसाने स्वतःच निर्माण केलेल्या होत्या. मानसशास्त्रीय परिभाषेत सांगावयाचे तर आंतरमानसाच्या खोल कप्प्यात दडून बसलेल्या अनेक भीत्या– काळोखाची भीती, काळोखाशी निगडित अंधत्व आणि मृत्यूची भीती, काळोख्या निर्जन प्रदेशांची भीती, ज्याचा वेध घेता येत नाही अशा खोल अथांग पाण्याची भीती– ह्या साऱ्या भीत्या वेगवेगळी रूपे धारण करून माणसाला सतत भेडसावीत होत्या. जोपर्यंत ह्या भेडसावणाऱ्या सावल्या अस्तित्वात

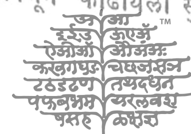
अनुक्रमणिका

होत्या तोपर्यंत जंगले सुरक्षित आणि जलाशये निर्भेळ राहिलीत. पण काळ अपरिहार्यपणे पुढे सरकत असतो. आजच्या भित्या उद्या राहात नाहीत. एक न एक दिवस असा येणारच होता की जेव्हा ह्या भिववणाऱ्या सावल्या दूर सारून माणूस निसर्गावर आपले प्रभुत्व सिद्ध करण्यास पुढे सरसावणार होता. माणसाने हातात नांगर धरला आणि तो दिवस अखेर उजाडला. त्या दिवसापासून एका नव्या आत्मविश्वासाने त्याला घेरले. आता त्याला जंगलातील भूमी नांगराखाली हवी होती. नद्या-सरोवरांच्या पाण्याचा उपसा करावयाचा होता. साऱ्या भित्या दूर सारून निसर्गावर मात करण्याचे दिवस आले होते. पण निसर्गावरील हा विजय केवळ शारीरिक नव्हता, तर प्रामुख्याने मानसिक होता. ह्या मानसिक विजयाची तयारी मिथ्यकांद्वारे करून घेण्यात आली. जंगलांवर कब्जा मिळवायचा तर अगोदर रानावनांतून मुक्त संचार करणारी, काळोख्या सावल्यांना आव्हान देणारी, नितळ जलाशयांत यथेच्छ डुंबणारी निर्भय मने पाहिजेत. ही मने मिथ्यकांद्वारे घडविण्यात आली. मिथ्यकांत एका बाजूला पांडव वीरांच्या रूपाने निसर्गावर प्रभुत्व गाजवू पाहणारा दृढनिश्चयी मानव उभा राहिला तर दुसऱ्या बाजूला निसर्गाला राखू पाहणाऱ्या, पण त्यानेच निर्माण केलेल्या अमानुषी शक्ती उभ्या ठाकल्या. जसजसे पांडव ह्या शक्तींशी झुंज देत एकेक वने व जलाशय यांना भेदून पुढे सरकू लागले तसतसा गंगेकाठचा वन्य प्रदेश मानवसंचाराला मोकळा होत गेला. ह्या गौरवशाली पर्वाची स्मृती सांस्कृतिक संचिताच्या रूपाने मिथ्यकांनी जतन करून ठेवली आहे. ऐतिहासिक आणि पुरातत्वीय पुरावा जे बिचकत आणि अस्पष्टपणे सूचित करतो तेच मिथ्यके ठाम आणि भव्योदात्तपणे सांगतात. महाभारताची खरी जादू इतिहासाच्या ह्या उदात्तीकरणात आहे. माणसाने निसर्गावर केलेली मात, त्यासाठी आपल्या भयगंडावर त्याने मिळविलेला विजय हे त्याच्या सांस्कृतिक जीवनातले एक महान पर्व होते. ते येथे आपल्याच भूमीत घडले असे नव्हे तर जगभर सर्वत्र केव्हा न केव्हा तरी हे असेच घडत गेले असणार. आणि म्हणून महाभारतातील मिथ्यके देशकालच्या सीमा ओलांडून जी कहाणी सांगतात ती अखिल मानवसंस्कृतीची आहे, दुर्दम्य आत्मविश्वासाने आपल्याकडे झेपावणाऱ्या महामानवाची आहे.

– ३ –

प्राचीन भारतीय इतिहासाच्या संदर्भात हे नवे युग इ. पू. १२०० च्या सुमारास अवतरले. गंगेच्या सुपीक प्रदेशात शेतीचा झपाट्याने प्रसार होऊ लागला. जंगले भेदून वस्त्या उभ्या राहिल्या, अन्नाची ददात उरली नाही. जीवन स्थिरावले, ह्याच सुमारास लोखंडाचा वापर सुरू झाला. नांगराचा फाळ आणि लोखंडाची अवजारे ह्यांनी प्राचीन भारतीय समाजाचे भौतिक अधिष्ठान पार पालटून टाकले. धीम्या पण दृढ पावलांनी एक क्रांती घडत होती. वस्त्या वाढल्या, त्यांतून नगरे साकारली, त्यांना व्यापार व कारागिरीची जोड मिळाली, ज्ञानाच्या कक्षा विस्तारल्या, लेखनक्रिया अवगत झाली, भौगोलिक आणि राजकीय सीमा झपाट्याने नव्या परिघांना ओलांडून वाढत गेल्या. सारे सामाजिक, राजकीय, आर्थिक आणि धार्मिक आशय पार उलटून गेले. होता होता इ. पू. ६०० च्या सुमारास प्राचीन भारतीय क्षितीजावर एका नव्या मनूचा उदय झाला.

इ. पू. १२०० ते ६०० ह्या पाच-सहा शतकांच्या कालखंडात जी आमूलाग्र स्थित्यंतरे घडून आली ती अर्थात टप्प्या-टप्प्याने. मिथ्यक रूपाने साकारलेल्या त्यांच्या पाऊलखुणा शोधीत निघाल्यास सुरुवात महाभारतापासून करावी लागेल. वनराजी आणि पर्वतराजी, नद्या आणि सरोवरे ह्यांवर आपले प्रभुत्व प्रस्थापित करून जो प्रवास सुरू झाला होता तो आता हळूहळू निर्णायक अवस्थेला पोहोचत होता. आता वनांच्या सांस्कृतीकरणाची प्रक्रिया सुरू झाली होती. हा पुढचा टप्पा रामायणात दिसतो. महाभारताला रामायणाची जोड दिल्यास भारतीय संस्कृतीच्या प्रवासाची दिशा जास्त सुस्पष्ट होत जाते. जसे महाभारतात तसे रामायणातही वनवासाचे एक हृदयद्रावक पर्व आहे. जसे पांडव तसे राम-लक्ष्मणदेखील वन्य शक्तींविरुद्ध निर्भयपणे झुंझताना दिसतात. पण ह्या दोन झुंझींचा आत्मा वेगळा आहे. महाभारतात पांडव वीर वन्य शक्तींनी निर्माण केलेल्या दहशतीविरुद्ध झगडत होते, तर रामायणात राम-लक्ष्मण यज्ञधर्माच्या स्थापनेसाठी लढत होते. राम-लक्ष्मणांचे वनातले पहिले पदार्पण हेच मुळी विश्वामित्रांचे पाठीराखे म्हणून झाले. विश्वामित्रांच्या यज्ञकर्मांत व्यत्यय आणणाऱ्या राक्षसांच्या पारिपत्यासाठी त्यांनी वने पिंजून काढायला सुरुवात





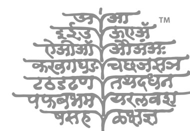
अनुक्रमणिका

केली.[९] त्यानंतर आपल्या १४ वर्षांच्या प्रदीर्घ वनवासात वेळोवेळी ब्राह्मण तपस्वीजन आणि त्यांचे यज्ञकर्म ह्यांना अभय देण्याचे आपले क्षत्रिय कर्तव्य रामाने सातत्याने पार पाडले. पाठीला धनुष्य-बाण लावून हे दोघे क्षत्रिय वीर अविरत वनात वावरत होते ते जणू धर्मसंरक्षणार्थ. म्हणून रामायणात दिसतात ते फक्त राक्षस, रानावनांतून यज्ञीयधर्माच्या स्थापनेस कडाडून विरोध करणारे राक्षस. ह्या राक्षसांचे निर्दयपणे पारिपत्य करणे हे रामाचे अवतारकार्य होते. पण त्यामुळेच कदाचित रामायणातील वन्य साहसकथांना एक साचेबद्धपणा आलेला आहे. वनातील साऱ्या शक्ती तपस्वीजनांचा दुस्वास करणाऱ्या, यज्ञ उद्ध्वस्त करणाऱ्या, अक्राळविक्राळ हिंसक शक्तीच असू शकतात असे रामायणाने गृहीत धरलेले आहे. वनांचे किंवा जलाशयांचे संरक्षण ह्या शक्तींना अभिप्रेत नाही. त्यामुळे जिथे राक्षस नाहीत तिथे ते निर्माण करण्यात आले आहेत. विराध हा राक्षस मूळचा तुम्बरू नामक गंधर्व. पण रंभेच्या नादाने तो आपल्या कर्तव्यास चुकला म्हणून कुबेराने त्याला राक्षसयोनीचा शाप दिला.[१०] ताटकादेखील मूळची एक सुस्वरूप यक्षिणी. पण अगस्तीच्या शापाने हिडिस मांसभक्षक राक्षसी होऊन अवतरली.[११] कबन्ध राक्षसाचे शीरोविहीत महाभयंकर स्वरूपदेखील असेच एका मुनिवर्याच्या शापामुळे प्राप्त झालेले.[१२] साऱ्या वन्य शक्तींच्या राक्षसीकरणाची ही प्रक्रिया वनांच्या सांस्कृतीकरणाच्या प्रक्रियेला समांतर जाणारी होती. बाणाच्या टोकावर पवित्र अग्नीला ठेवून ब्राह्मण धर्माच्या प्रसाराद्वारे वनांचे सांस्कृतीकरण सुरू झाल्याचे रामायणाच्या संदर्भावरून स्पष्ट जाणवते. रामायणातील वनात खरी स्पर्धा आहे ती तपस्वीजन आणि राक्षस यांमध्ये. राम व लक्ष्मण तपस्वीजनांचे पाठीराखे आहेत. महाभारताला मात्र धर्मसंरक्षणाचे असे कोणतेच संदर्भ नाहीत. त्यामुळे महाभारतातील वनात केवळ राक्षसांचाच नव्हे तर यक्ष-नागांचा आणि गंधर्वाप्सरांचाही मुक्त संचार आहे. इतकेच नव्हे तर एखाद्या गंधर्वाचा मैत्रीचा हात[१३] किंवा एखाद्या नागकन्येचाच[१४] नव्हे तर राक्षसीचा[१५] देखील प्रणय अव्हेरीण्याची गरज महाभारतवीरांना भासत नाही. रामायण मात्र टोकाची भूमिका घेते. भीमाने हिडिम्बेला आनंदाने स्वीकारले तर बिचारी शूर्पणखा आणि अयोमुखी राक्षसी विद्रूप आणि अपमानित होऊन परतल्या.[१६]

यज्ञ उधळून लावण्याव्यतिरिक्त रामायणातील राक्षसांना आणखी एका हव्यासाने–सीतेच्या हव्यासाने–पछाडले होते. सीतेला जबरीने आपल्या मांडीवर ठेवून घेत विराधराक्षस राम-लक्ष्मणांना खिजवीत म्हणतो, "ह्या बाईला इथे सोडा आणि तुम्ही निर्धास्तपणे पुढे जा."[१७] सूडाने पेटलेली शूर्पणखा आपल्या भावाला सांगते, "रामाला सीतेपासून तोड आणि त्याची जिगीषा नष्ट कर."[१८] अकंपनराक्षसदेखील रावणाला रामभार्येच्या हरणाचाच सल्ला देतो.[१९] महाभारतात पांडवदेखील आपल्या सहचरीसह–द्रौपदीसह तब्बल १२ वर्षे रानावनांत भटकत होते. पण कुणाही यक्ष-राक्षस वा गंधर्वाने तिची अभिलाषा बाळगली नाही. मग सीतेचे आकर्षण काय फक्त तिच्या स्वर्गीय सौंदर्यात होते ? सीता आपल्याला सर्वप्रथम भेटते ती अथर्ववेदात, नांगरटीची भूदेवता म्हणून.[२०] ह्या भूदेवतेचा वनातील संचार वनांचे शेतीच्या वसाहतीत रूपांतर करण्यास तर कारणीभूत ठरला नसेल ? ह्या भूदेवतेलाच हिरावून घेतल्याने वसाहतीकरणाची ही प्रक्रिया आपोआप थंडावेल असे तर राक्षसांना वाटत नसावे ? वसाहतींच्या निर्मितीबरोबर संस्कृतीचा प्रसार हा आलाच. एकीकडे यज्ञकुंडातला अग्नी तर दुसरीकडे सुफला शेतीची ग्वाही देणारी भूदेवता ह्यांना पुढे करून वनांच्या सांस्कृतीकरणाचा विडा जणू रामायणाने उचललेला दिसतो. मग त्यासाठी ह्या पवित्र कार्यात बाधा घालू पाहणाऱ्या शक्तीबाबत फक्त कठोर निर्दालनाचीच भूमिका संभवते. आणि ही भूमिका वठवायची तर साऱ्या विरोधी शक्तींना दुष्ट हिडीस राक्षसांच्या रूपांत पाहणे आवश्यक होते. रामायणातले पूर्व पक्ष आणि उत्तर पक्ष असे धर्म आणि अधर्माचे आहेत. रामायणातले युद्ध हे महाभारत युद्धासारखे राज्यप्राप्ती आणि श्रेष्ठत्व सिद्ध करण्यासाठी नव्हते तर रावणाच्या अधर्माचा निःपात करण्याकरिता होते. ह्या दोन ग्रंथांचा जंगलाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोणही असाच भिन्न आहे. पांडवांचा वनातील संचार व रामलक्ष्मणांचा वनवास हे जंगलविरुद्धच्या मोहिमेचे दोन भिन्न टप्पे आहेत. कालमानात रामायण महाभारताच्या कित्येक पावले पुढे आहे.

– ४ –

पण धर्मप्रसाराच्या साऱ्या पद्धती एकसारख्या नसतात. पालटत्या कालमानाची नवी परिमाणे त्यांना प्राप्त होत असतात. रामायणाच्याही चार पावले पुढे





जाऊन भारतीय संस्कृती झपाट्याने ऐतिहासिक कालाकडे मार्ग आक्रमीत होती. इ. पू. ६०० नंतरच्या प्राचीन जीवनाचे कानेकोपरे हळूहळू इतिहासाच्या प्रकाशझोतात उजळून निघत होते. इतिहासपूर्व कालातील संदिग्धता आता उरली नव्हती. काही इशारे अगदी सुस्पष्ट आहेत. वनांचे क्षेत्र संकुचित होत होते. अंतरांतरावर जनपदे उभी राहिली होती, जनपदांनी घेरलेली नगरे उदयाला आली होती. दोन जनपदांमधल्या वनखंडातून माणसांची सतत ये-जा सुरू होती. सार्थवाहांचे तांडेच्या तांडे मौल्यवान मालांचे भारे घेऊन जंगलातून वाटा काढीत होते. परमार्थाचा शोध घेत कुठे एकटा-दुकटा परिव्राजक तर कुठे तपस्वीजनांची कुले जंगलातील एकांताचा वेध घेत होती. भिक्षेपुरती वस्तीत उपस्थित होऊन पुनश्च जंगलात परतत होती. जंगलातील वाटा आता वहिवाटीच्या होऊन बसल्या. कुणी ना कुणी पांथस्थ या वाटेवर हटकून भेटे. ह्या नव्या परिस्थितीत वनांचे भय फारच सौम्य झाले होते. आता राक्षस नावालासुद्धा उरले नव्हते. उरले होते ते फक्त नाग आणि यक्ष. क्वचित प्रसंगी एखादा यक्ष किंचितसा हिंसक बने. पण बहुतेकजण वनातून ये-जा करणाऱ्या पांथस्थांशी जुळते घेण्याच्याच मनस्थितीत होते. ह्या वन्य शक्तींची उरलीसुरली भीती मनातून घालवून देणे आता क्रमप्राप्त होऊन बसले होते. पण त्यासाठी धनुष्याला बाण लावून आव्हानात्मक पवित्रा घेण्याची गरज उरली नव्हती. शांत चित्ताने आणि अविचल निष्ठेने केवळ संवाद साधून आणि मने वळवून या साऱ्या शक्तींना आपलेसे करता येईल, संस्कृतीच्या मुख्य प्रवाहात ओढून घेता येईल असा विश्वास निर्माण झाला होता. ही दृढ श्रद्धा उरी बाळगून गौतमबुद्धाने आणि वर्धमान महावीराने हातात भिक्षापात्र घेऊन, जंगल आणि वस्ती ह्यांच्यातली वीण विणीत आयुष्याची तब्बल ५० वर्षे अखंड पायपीट केली. ह्या पायपिटीमुळे वनातील शक्ती माणसाळल्या, ह्या महान तपस्यांपुढे नतमस्तक झाल्या. वने कायमची मोकळी झाली, माणसांना अभय देती झाली. बौद्ध आणि जैन धर्मग्रंथांतल्या यक्ष आणि नागांच्या धर्मपरिवर्तनाच्या कथा फार सूचक आहेत. महाभारत आणि रामायणाच्या पार्श्वभूमीवर त्यांचे वेगळेपण जाणवते. पण त्याचबरोबर महाभारतापासून सुरू झालेल्या मिथ्यकांच्या मालिकेतले हे अखेरचे प्रतिपादन आहे हेही प्रकर्षाने जाणवते. ह्या मालिकेचा अन्त असा सुखद आणि अहिंसक होईल असे सुरुवातीला तरी वाटत नव्हते. तो तसा झाला हे भारतीय संस्कृतीच्या प्रगल्भतेचे लक्षण आहे.

बौद्ध व जैन साहित्यांतले यक्ष व नाग दूर वनात, उत्तुंग शिखरांवर वा खोल जलाशयांत वास करताना दिसत नाहीत. त्यांची वसतिस्थाने नगरांना लागून असलेल्या एखाद्या उद्यानात वा लहानशा वनखंडात असत. बारोमास हिरव्यागर्द असणाऱ्या न्यग्रोध, आम्र वा अशोक वृक्षांच्या खाली एखाद्या शिलापट्टाच्या रूपाने त्यांची उपस्थिती निर्देशित केली जाई. क्वचित प्रसंगी शिलापट्टाऐवजी शिल्पाकृतीदेखील असे. एखादे छोटेसे आयतन वा देऊळदेखील उभारण्यात येई. नागाची वसतिस्थाने अशीच नगरांच्या सन्निध असलेल्या नदीकाठी असत. नित्यनेमाने नगरवासी, आणि विशेषतः स्त्रिया, पूजेसाठी आणि नवस फेडण्यासाठी ह्या यक्षायतनांना आणि नागघरांना भेट देत असत. काही यक्ष आणि नाग डोंगरकपारीतील गुहांत दडून बसत व तेथे येणाऱ्या भिक्षूंना त्रस्त करण्याचा प्रयत्न करीत. बुद्धाला आणि महावीराला वेळोवेळी या यक्षांना सामोरे जावे लागले. आपल्या अनिकेत भटकंतीत दोन रात्रींपेक्षा जास्त अवधी कोठेही न थांबण्याचे बंधन त्यांनी स्वतःवर लादून घेतले होते. त्यामुळे आज या वस्तीत तर उद्या त्या नगरात असा त्यांचा सततचा प्रवास चाले. नगराबाहेर रात्रीचा वास करून दिवसाकाठी ते भिक्षेसाठी वस्तीत येत. ज्या उद्यानात वा वनखण्डात ते रात्री विश्रांती घेत तेथे हटकून एखाद्या यक्षाचा वास असे. वर्धमानपुराबाहेरील आपल्या आयतन प्रदेशात निश्चल समाधी लावून बसलेल्या महावीराला पाहून शूलपाणी यक्षाचे पित्त खवळले. आजपर्यंत त्याच्या प्रदेशात पाऊल ठेवलेला कुणीही पांथस्थ तेथून पुनश्च बाहेर पडलेला नव्हता. मृत पांथस्थांच्या अस्थिवर त्याचे आयतन उभे होते आणि अस्थिकाग्राम म्हणून ओळखले जात होते. यक्षाने महावीराची समाधी भंग करण्याकरिता मच्छरांपासून विंचू, साप, वराह, हत्ती, वाघ आणि वेताळांपर्यंत साऱ्यांना महावीरावर सोडले. पण महावीर अविचल राहिला. आपल्या गाढ समाधिसुखात त्याच्या बाहेरील जगाच्या जाणिवाच मुळी नष्ट झाल्या होत्या, तर भय त्याच्या मनाला शिवणार कसे? शूलपाणी यक्षाने पराभव स्वीकारून महावीराचे शिष्यत्व पत्करले.[२१] यक्ष कडपुयनालासुद्धा अशीच शरणागती पत्करावी लागली.[२२] यक्ष सेलज्ज, नवभेलग आणि पुर्णभद्र तर





केवळ महावीराच्या दर्शनानेच त्याच्यापुढे नतमस्तक झाले.[२३] यक्षांना नमविण्याचा बुद्धाचा मार्ग थोडा वेगळा पण असाच अहिंसक होता. यक्षप्रश्नांच्या भडीमाराला शांत चित्ताने आणि मृदू वचनाने तोंड देत त्याने आळवक आणि सूचीलोम यक्षांना आपल्या पंथात ओढून घेतले.[२४] नागांनी तर मुळीच विरोध केला नाही. उलट, स्वेच्छेने अनुयायित्व स्वीकारले. गाढ समाधीत मग्न पार्श्वनाथाचे वादळी पावसापासून संरक्षण करण्याकरिता नाग धरणेन्द्र स्वतःहून आपला फणा उभारून पुढे सरसावला.[२५] नागराजा मुचलिंदानेदेखील समाधिस्थ बुद्धाचे असेच पर्जन्यवृष्टीपासून डोईवर फणा धरून रक्षण केले.[२६]

बौद्ध व जैनांच्या यक्ष व नागकथा आणि महाभारताच्या साहसकथा अशा स्वतंत्र मार्गांनी जाणाऱ्या असल्या तरी त्यांचा आत्मा वेगळा नाही. लोकपरंपरेत अस्तित्वात असलेल्या अमानुषी शक्तींना आटोक्यात आणण्याचा, त्यांचे भय दूर सारण्याचा दोघांचाही प्रयास आहे. महाभारत आक्रमकतेने हे साधण्याचा प्रयत्न करते तर बौद्ध व जैन पराकोटीच्या संयमाने दोघांनाही एक नवा माणूस घडवायचा होता. महाभारताने प्रास्ताविक केले तर बौद्ध आणि जैन धर्मग्रंथांनी त्याची सुंदर सांगता केली. पण जाता जाता ह्या दोन प्रवाहांतला दुवा सांधण्याचा ज्याने प्रयत्न केला त्या युधिष्ठिराला आपण कसे विसरू शकतो ? एका रम्य सरोवराचे पाणी तेथे अदृश्य रूपाने वास करीत असलेल्या यक्षाला न जुमानता पिण्याचा उद्धटपणा केल्याने पाचांपैकी चार भाऊ गतप्राण होऊन पडले. युधिष्ठिराने मात्र बुद्धाप्रमाणे शांत चित्ताने यक्षप्रश्नांच्या सरबत्तीला तोंड दिले आणि आपल्या भावांचे प्राण वाचविले.[२७] युधिष्ठिराचे अविकारी मन त्याला सहसा हिंसक शक्तीप्रदर्शनापासून परावृत्त करी. एका पर्वतगुहेत वास करणाऱ्या अजस्र नागाने जेव्हा भीमाला आपल्या विळख्यात जखडून ठेवले तेव्हा युधिष्ठिराने असेच धीरोदात्तपणे त्याच्या साऱ्या शंकांचे निरसन करून आपल्या भावाला सोडविले.[२८] शस्त्रांव्यतिरिक्त केवळ मनोनिग्रहानेदेखील आपल्या भयगंडावर मात करता येते हे पटवून देणारा युधिष्ठिर खरे तर बुद्ध आणि महावीराला जवळचा आहे. महाभारतात अनेक सांस्कृतिक प्रवाह कसे अलगदपणे येऊन जुडले गेलेत त्याचे ह्या दोन कथा जीवंत उदाहरणे आहेत.

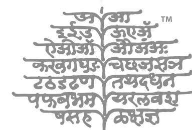
– ५ –

महाभारतकथांचे हे विश्लेषण एक प्रायोगिक स्वरूपाचे आहे. तेथे लावण्यात आलेला अर्थ तेवढाच ह्या मिथ्यकांच्या बाबतीत संभवतो असा अट्टाहास करणे व्यर्थ ठरेल. कारण मिथ्यके ही कधीही कालमानाची बंदिस्त नसतात. सतत नवनवे आशय घेत त्यांची व्याप्ती वाढतच राहते. आज एक अर्थ लागला तर उद्या दुसरा लागू शकतो. आणि म्हणूनच महाभारताचा सर्वांगीण शोध घेणे हा जीवनभराचा छंद होऊ शकतो.

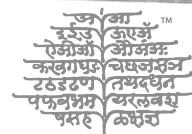
संदर्भ

१. आदिपर्व १३९–१४३. ह्या लेखातले महाभारताचे सारे संदर्भ भाण्डारकर इन्स्टिटयूट, पुणे येथे संपादित केलेल्या संशोधित आवृत्तीतले आहेत.
२. आदिपर्व १४८–१५२
३. आरण्यकपर्व १२
४. आरण्यकपर्व १५१–१५३; १५६–१५८
५. आदिपर्व २०८–२०९
६. आदिपर्व २०६
७. आदिपर्व १५८
८. आरण्यकपर्व २२९–२३४
९. बालकांड २१. ह्या लेखातले रामायणाचे सारे संदर्भ ओरिएण्टल इन्स्टिटयूट, बडोदा येथे संपादित केलेल्या संशोधित आवृत्तीतले आहेत.
१०. अरण्यकाण्ड ३
११. बालकाण्ड २३–२४
१२. अरण्यकाण्ड ६७
१३. आदिपर्व १५८
१४. आदिपर्व २०६
१५. आदिपर्व १४३
१६. अरण्यकाण्ड १७
१७. अरण्यकाण्ड ३
१८–१९. अरण्यकाण्ड ३२
२०. अथर्ववेद ३·१७
२१–२२–२३. यू. पी. शाह, जैन रूप-मण्डन, पृ. २०७–२०८
२४. R. N. Mishra, Yaksha cult and Iconography, पृ. ३८–३९
२५–२६. यू. पी. शाह, जैन रूप-मण्डन; पृ. २११
२७. आरण्यकपर्व २९६
२८. आरण्यकपर्व १७५









राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



द्वारा प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई

विश्वाची उत्पत्ती कशी झाली ? एक वैज्ञानिक विश्लेषण

व. त्रि. चिपळोणकर

मनुष्य हा एक विचारवंत प्राणी आहे. विचार करायला लागल्यापासून त्याला एक प्रश्न नेहमीच व्यग्र करत आला आहे.

या महान जड सृष्टीची उत्पत्ती कशी झाली ? ती कोणी ? अन् का केली ?

सभोवताली असणारा निसर्ग, त्यामधील वैचित्र्यपूर्ण जीवसृष्टी या दोहोंची जाणीव हा मनुष्याच्या मनासाठी एक मूलभूत स्वरूपाचा अन् अदिम असा अनुभव असतो. निसर्ग अन् त्यामध्ये सतत घडणाऱ्या घटना यांचा अर्थ समजून घेण्याचा, त्यामागे असणाऱ्या नियमांचे आकलन करून घेण्याचा प्रयत्न करणे हीपण एक मूलभूत अशीच मानवी प्रवृत्ती वाटते. वैज्ञानिक जिज्ञासा ही मनुष्याच्या मन-बुद्धीमागे असणारी एक विलक्षण प्रेरणा आहे. या प्रेरणेमुळेच त्याच्या मन-बुद्धीचा विकास होत असतो अन् यामुळेच त्याची जाणीव वरच्या अन् आणखी वरच्या स्तरावरच्या पातळ्या गाठू शकत असते.

आज मनुष्यजातीसमोर हलक्या तऱ्हतऱ्हेच्या अन् जटिल समस्या असताना, त्याने आपली शक्ती अन् वेळ विश्वनिर्मितीसारख्या संपूर्णपणे सैद्धान्तिक स्वरूपाच्या विषयावर संशोधन करण्यात घालवावा काय ? असा एक प्रश्न कोणी पुढे करण्याचा संभव आहे. या प्रश्नाला ठामपणे होकारार्थी असेच उत्तर द्यावे लागते. जे शाश्वत आहे, जे अलौकिकपण आहे अशा तत्त्वाबरोबर वैचारिक संपर्क जोडण्याची अध्यात्मिक गरज प्रत्येक मनुष्यामध्ये असतेच. अशा प्रश्नामध्ये ज्या मनुष्याला कधीच रस घ्यावासा वाटला नाही, त्यामध्ये कसली तरी नैतिक उणीव आहे असे अवश्य म्हणता येते, असे विचारवंतांचे मत आहे.

पूर्वीच्या काळात धार्मिक संकल्पना ही उणीव पुरी करत असत. धर्मविचार ईश्वर-प्रेषित असतात असा त्या काळातील लोकांचा विश्वास असल्यामुळे सर्व सत्य आपल्या विशिष्ट धर्मग्रंथात उपलब्ध असते, अशी त्यांची भावना होती.

विश्वाची उत्पत्ती कशी झाली याबद्दल बायबलमधल्या माहितीचे परिशीलन करून सतराव्या शतकातील बिशप अशर यांनी निष्कर्ष काढला होता. इ. स. पूर्वी ४००४ या साली रविवारी ऑक्टोबर २३ या दिवशी दुपारी २–३० वाजता देवाने पृथ्वी व विश्व निर्माण करण्यास सुरुवात केली.

या घटनेबद्दलचे हिंदू धर्मग्रंथांतील कथन बरेच निराळे आहे. नासदीय सूक्तात जे वर्णन केलेले आहे, ते अशा अर्थाचे आहे.

जेव्हा या विश्वाचा प्रारंभ झाला तेव्हा दिवस नव्हता. अन् रात्र पण नव्हती. जीवन नव्हते. अन् मृत्यूपण नव्हता.......

हे विश्व कोणीकडे जात आहे ? अन् त्याचे काय होणार आहे ? ज्याने हे सर्व निर्माण केले त्यालाच हे माहिती असणार. अन् त्याला पण कदाचित हे माहिती नसेल ?

हे वर्णन जास्त सुविकसित तर वाटतेच पण आधुनिक विज्ञानातील या घटनेबद्दलच्या संकल्पनांशी ते जास्त जुळणारे, जास्त सुसंगत असे आहे, असे मान्य करावे लागते. आज आपणा सर्वांस पटले आहे की, भौतिकी जगातील प्रश्नांसाठी धर्मग्रंथांत उत्तरे शोधू पाहण्याचा प्रयत्न हा काही योग्य ठरत नाही. त्यासाठी वैज्ञानिक संकल्पनांचाच उपयोग करावयास हवा.

म्हणूनच कदाचित आईन्स्टाइन यांनी प्रतिपादन केले असावे.

" विज्ञानाशिवाय धर्म हा लंगडा पडतो, तर धर्माशिवाय विज्ञान आंधळे ठरते. "

अनेक विचारवंतांना वाटत आहे की, काही मानवी वैचारिक गरजांच्या बाबतीत तरी विज्ञान धर्माचे स्थान घेऊ शकेल. अन् असे झाले तर ते बरेच ठरणार आहे. कारण धर्म अन् विज्ञान यांमुळे घडून येणाऱ्या सामाजिक परिणामांत बराच फरक दिसतो.

धर्मामुळे देशादेशांमध्ये, देशातील लोकांमध्ये संघर्ष निर्माण होऊ शकतो. याउलट, विज्ञान त्यांना एकमेकां-

अनुक्रमणिका

जवळ आणू शकते. विज्ञानाच्या दृष्टिकोणात बुद्धिवादाचा मोठा सहभाग असतो. पण त्यामधील निष्कर्षांना प्रयोगाद्वारे मिळालेल्या प्रत्यक्ष अनुभवाचापण आधार असतो. कोणत्याही देशात कोणत्याही वंशाच्या, रंगाच्या विचारवंताने स्वतः प्रयोग करून मिळणाऱ्या अनुभवाचा पडताळा घेण्याचे ठरविले, तर त्यास मिळणारा अनुभव इतर देशांतील लोकांना मिळालेल्या अनुभवाबरोबर एकरूप असेल, याबद्दल सर्वांना खात्री वाटत असते. विज्ञानाच्या या आंतरराष्ट्रीय स्वरूपाच्या बैठकीमुळे निरनिराळ्या देशांतील लोक विज्ञानामुळे एकत्र आणले जातात. दळणवळणाची सुविकसित अन् त्वरेने काम करणारी साधने विज्ञानानेच मनुष्याला उपलब्ध करून दिल्यामुळे सबंध पृथ्वी–विश्व 'एक मोठे खेडे' बनण्याच्या मार्गावर वाटचाल करून राहिले आहे, याबद्दलपण शंका नाही. अनेकांचे मत आहे : परिवर्तनवादी लोकांच्या नव्या विचारांमुळे जेवढे बदल समाजात घडून येत असतात, त्यांपेक्षा खूप अधिक त्वरेने अन् जास्त व्यापक असे बदल एखाद्या वैज्ञानिक शोधामुळे कळून येताना दिसतात. या सर्व घडामोडींमुळे विज्ञाननिष्ठ मानवतावाद ही उद्याच्या मानवासाठी एक अतिशय महत्त्वाची प्रेरणा होणार आहे, अशी चिन्हे आज दिसू लागली आहेत.

(या संदर्भात मला एका मनोरंजक गोष्टीची आठवण होते. एका इंग्लिश वैज्ञानिकाने बऱ्याच वर्षांपूर्वी स्क्रूची सिद्धान्तमीमांसा (थिअरी ऑफ दी स्क्रू) या नावाचे एक मोठे पुस्तक लिहिले होते. त्याच्या प्रस्तावनेत त्यांनी म्हटले होते : या पुस्तकातील माहितीचा उपयोग मनुष्याच्या युद्ध-प्रयत्नांत कोठेही अन् कसल्याही कामासाठी होण्यासारखा नाही. ही गोष्ट नमूद करण्यात मला समाधान वाटत आहे. हा विचार अनेकांना थोडासा एकांगी असा वाटेल. देशा-देशांतील युद्ध / संघर्ष या गोष्टी नैतिक दृष्टचा निषिद्ध आहेत, याबद्दल काही शंका नाही; पण त्यांना अस्तित्व असते हे एक ऐतिहासिक सत्य असते. कोणत्याही परिसर परिस्थितीशी सामना देण्याची क्षमता मनुष्यामध्ये असावयास पाहिजे. या दृष्टिकोणातून पाहता, कोणताही देश काही कारणासाठी आपल्या संरक्षणव्यवस्थेकडे दुर्लक्ष करीत असेल, आपले संरक्षण करू शकत नसेल, तर त्याच्या विचारसरणीत एक मोठी नैतिक उणीव आहे असे म्हणावे लागेल).

विश्वसृष्टीची उत्पत्ती कशी झाली ? याबद्दल उत्तरे शोधण्याचे प्रयत्न देशोदेशींच्या तत्त्वज्ञांनीपण केले आहेत. तत्त्वज्ञानी निष्कर्षांसाठी तर्कवादावरच भर देत असतात. त्यामुळे हे सर्व प्रयत्न अनुमानवजा झाले आहेत. म्हणजे प्रत्येकाने आपल्या कुवतीप्रमाणे व्यक्त केलेली मते एवढेच त्याचे स्वरूप असते, असे शेवटी मान्य करावे लागते.

कोणत्या तरी क्षणी हे विश्व अस्तित्वात आले असावे, हे गृहीत मान्य केले, तर त्याआधी तिथे काय होते ? हा प्रश्न प्रथम पुढे येतो. या वर्णनामागे काही अप्रत्यक्ष गृहितेपण अभिप्रेत असतात. काल हा सर्वत्र उपस्थित राहून घटनांना संदर्भ देतो; पण त्यात प्रत्यक्ष भाग घेत नाही. कालगती हीपण सर्वत्र एकाच मूल्याची असते व होती. ही आहेत यामागील अप्रत्यक्ष गृहिते.

कल्पनाशक्तीचा उपयोग करून आपण कालमार्ग सतत भूतकाळात वाढवीत गेल्यास एक बिंदू मिळतो, ज्यापासून विश्वाच्या अस्तित्वाला प्रारंभ झाला. हे होते त्यामधील आणखी एक गृहीत. या प्रारंभबिंदूच्या आधी इथे फक्त शून्यता (एम्प्टीनेस) होती. या शून्यतेतून मूर्त जड वस्तूनिर्मिती, म्हणजे तो एक चमत्कार होतो. यासाठी सर्व भौतिकी नियमांचा भंग व्हावा लागतो. अन् ही निर्मिती का झाली ? या दुसऱ्या प्रश्नासाठीपण तत्त्वज्ञांना समाधानकारक उत्तरे मिळाली नाहीत.

सृष्टीनिर्मितीसाठी देवाची संकल्पना कशी पुढे आली हे वरील विवेचनावरून स्पष्ट होते. प्रचलित भौतिकी नियमांच्या पलीकडे जाऊन ही निर्मिती करणे, ही गोष्ट फक्त परमेश्वरालाच शक्य आहे, अशी होती त्या काळच्या विचारवंतांची भावना. देवाने हे विश्व निर्माण का केले ? यासाठीपण उत्तर नसल्यामुळे त्यांनी वर्णन केले– ही घटना म्हणजे परमेश्वराची एक लीला असते.

सुरुवातीच्या काळातील विज्ञानामध्ये वरील चित्राचा स्वीकार करण्यात आला; पण हे चित्र जास्त अचूक बनविण्यात आले. त्यामध्ये जास्त तपशील भरण्यात आला.

प्रत्येक जड वस्तूचे ज्ञान दृष्टीद्वारे होते. म्हणजे त्यापासून मनुष्याच्या डोळ्यांना मिळणाऱ्या प्रकाशसंदेशाच्या योगे ते होत असते. जड वस्तूसंबंधित

घटनांचे अचूक वर्णन करण्यासाठी भौतिकीमध्ये आणखी काही राशी निर्देशित कराव्या लागल्या. उदा., द्रव्यमान हा जड वस्तूचा एक 'कायम' स्वरूपाचा गुणधर्म असतो असे मानले गेले. द्रव्यमानामुळे वस्तूचे वजन निश्चित होते. तीमधील जडत्वाचे परिमाण निश्चित होत असते. पण द्रव्यमानाचे ज्ञान पंचेंद्रियांद्वारे प्रत्यक्षपणे होत नाही. त्याचे मापन अप्रत्यक्षपणेच करावे लागते. जड वस्तूला ऊर्जा हा आणखी एक गुणधर्म असू शकतो. पण हा गुणधर्म स्वेच्छ प्रकारचा असतो. ऊर्जा असेल तर वस्तू गतिमान असू शकते. ऊर्जेमुळे वस्तुमध्ये कार्य करण्याची क्षमता येते. उदा., बंदुकीची गतिमान गोळी धातुपत्र्याचा भेद करून त्याच्या पार जाऊ शकते. स्थिर (ऊर्जाहीन) गोळीत, ही क्षमता नसते. ऊर्जेचे ज्ञान पण पंचेंद्रियांद्वारे प्रत्यक्ष मिळविता येत नाही.

जड सृष्टीत ज्या घटना होत असतात, त्यांचे अचूक वर्णन करण्यासाठी अवकाश-कालसंदर्भपण लागतो. घटना कोठे घडली हे नमूद करण्यासाठी अवकाश-संदर्भ लागतो, तर ती केव्हा घडली ही माहिती देण्यासाठी काल-संदर्भ लागतो.

यांशिवाय ऊर्जा प्रसारणासाठी तरंग अन् कण या संकल्पना लागतात. वेगात प्रवास करणारी बंदुकीची गोळी ही कणाचे प्रतिनिधित्व करते. कणांमध्ये द्रव्यमान अन् ऊर्जा स्थानबंधित (लोकलाईज्ड) असतात. द्रव्यमान अन् ऊर्जा या कणात असतात. जेथे कण असतो तेथेच या दोन राशी अशी परिस्थिती नेहमी असते. कण जर गतिमान झाला तर त्याबरोबर या राशीपण प्रवास करू लागतात. प्रकाश तरंगाच्या स्वरूपात प्रसारित होतो. दगड पाण्यात टाकला असता त्यामध्ये निर्माण होणारे तरंग हे तरंगांचे प्रतीक मानता येतात. तरंगांमध्ये ऊर्जा असते, पण ही ऊर्जा स्थानबंधित नसते. या बिंदूपाशी प्रकाश ऊर्जा आहे असे बोटाने निर्देशित करता येत नाही. तरंग हे सर्व उपलब्ध अवकाश व्यापण्याचा प्रयत्न करतात. त्यामुळे त्यांतील ऊर्जा सर्वत्र असते. एखाद्या सभागृहात एका विशिष्ट ठिकाणी होणारे गायकाचे गाणे सभागृहातील सर्व जागी ऐकू येते. कारण त्याचे प्रसारण तरंगांद्वारे होत असते. कण न्यूटनचे गतिनियम पाळतात तर तरंगासाठी हायगेन्स याची गणित पद्धती वापरावी लागते.

वर वर्णन केलेला दृष्टिकोण भौतिकीमध्ये एकोणिसाव्या शतकाच्या अंतापर्यंत प्रचलित होता. या दृष्टिकोणास अभिजात (क्लासिकल) भौतिकी असे नाव देण्यात आले आहे. यापेक्षा नंतरची व निराळी अशी आधुनिक भौतिकी असते. या पारंपरिक विचारसरणीमध्ये विशिष्ट सापेक्षता सिद्धान्ताने फार मूलग्राही असे बदल केले आहेत. या सिद्धान्ताप्रमाणे–

१) अवकाश–काल

२) द्रव्यमान–ऊर्जा

या राशी-जोडचा स्वतंत्र नसून, एकाच मूलतत्त्वाची ती प्रत्येकी दोन रूपे आहेत, असे प्रथम स्पष्ट केले.

यामुळे आपल्या संकल्पनांत काय फरक पडला हे पाहण्यासारखे आहे.

द्रव्यमान अन् ऊर्जा समतुल्य असतात हे कळल्यामुळे आपणास द्रव्यमानापासून ऊर्जा मिळवणे शक्य झाले. अणुकेंद्रिय विक्रियकांमध्ये (रिॲक्टर) ऊर्जा याप्रकारे मिळविली जाते. याच तत्त्वाचा उपयोग करून अमेरिकेने पहिला अणुबाँब तयार केला होता.

याउलट, ऊर्जेपासून जड पदार्थनिर्मिती करणे पण शक्य झाले. काही विशिष्ट परिस्थितीमध्ये अवकाशातील (अंदाजे ११ लक्ष इलेक्ट्रॉन व्होल्ट; इलेक्ट्रॉन व्होल्ट=ऊर्जा मापण्याचे एकक) ऊर्जेचे, एक ऋण विद्युतभारित इलेक्ट्रॉन अन् तेवढ्याच द्रव्यमानाचा धन विद्युतभाराचा पॉझिट्रॉन, यांमध्ये रूपांतरण होऊ शकते. हे प्रयोगाने दाखविता आले. हीच पद्धत वापरून, द्रव्य व प्रतिद्रव्य निर्माण करणे शक्य असते, हेपण स्पष्ट झाले.

विद्युतभार निर्माण करायला आपण गेलो तर एकाच प्रक्रियेत, आपणास एकाच मूल्याचे पण विरुद्ध जातीचे धन अन् ऋण विद्युतभार मिळतात. उदा., एबोनाइटची कांडी 'फर'ने घासली तर एबोनाइटवर ऋण विद्युतभार निर्माण होतो. अन् 'फर' वर तेवढ्याच मूल्याचा पण धन विद्युतभार निर्माण होत असतोच. एकच टोक असलेला दोरीचा तुकडा ज्याप्रमाणे तयार करता येत नाही, त्याप्रमाणे आपण ऊर्जेपासून द्रव्य निर्माण करू लागलो की, या प्रक्रियेत फक्त द्रव्यच निर्माण होत नाही. त्याबरोबर त्याच मूल्याचे प्रतिद्रव्यपण निर्माण होत असते. यापासून आपणास कळते की, जर ऊर्जेपासून कोणत्या तरी एका क्षणी आपणास परिचित असणाऱ्या द्रव्याने भरलेले विश्व निर्माण झाले असे मानले, तर त्याच क्षणी त्याच

अनुक्रमणिका

आकाराची प्रतिद्रव्यसृष्टीपण निर्माण झाली असली पाहिजे, असा निष्कर्ष आपणास मिळतो.

अवकाश अन् काल यांमधील संबंध असाच वैचित्र्यपूर्ण आहे, असे आढळते. विशिष्ट सापेक्षता सिद्धान्ताप्रमाणे कालगतीचा वेग सर्वत्र सारखा नाही. हा वेग वस्तूच्या (किंवा निरीक्षकाच्या) गतिवेगावर अवलंबून असतो. वस्तूचा वेग जर वाढत गेला, तर त्याच्यासाठी कालगतीचा वेग सारखा कमी होत जातो. एखादा अवकाश-प्रवासी जर प्रकाश वेगाने जाऊ शकला तर त्यासाठी कालगती शून्य मूल्याची होईल. त्यासाठी वर्तमानाचे भूतकाळात अन् भविष्याचे वर्तमान-काळात रूपांतरण करणारी प्रक्रियाच थांबेल. भूत–वर्तमान–भविष्य या काळांतील भेदच नाहीसा होईल. थोडक्यात त्यासाठी काल निश्चल होईल. विशिष्ट सापेक्षता सिद्धान्ताप्रमाणे कोणतीही जड वस्तू प्रकाशवेग गाठू शकत नाही. त्यामुळे वरील निष्कर्षाचा प्रयोगाने पडताळा मिळवणे कठीण दिसते. काही वैज्ञानिकांच्या मते याचा अर्थ, वस्तू प्रकाशवेगापेक्षा जास्त वेगाने प्रवास करू शकणार नाही, असा होत नाही. हा कयास जर खरा ठरला तर अशा वस्तूसाठी कालगतीची दिशा बरोबर उलटी होईल असे दाखविता येते. त्यासाठी काळ चक्क उलटा प्रवास करू लागेल, असा याचा अर्थ होतो.

निरीक्षणाने मिळालेला एक निष्कर्ष इथल्या विवेचनाला जोडला पाहिजे. अमेरिकन वैज्ञानिक हब्बल यांनी दाखवले आहे की, दृश्यमान विश्वातील तारे, तारामंडले यांसारख्या सर्व जड वस्तू (?) आपणापासून प्रचंड वेगाने दूर जात आहेत. जितकी वस्तू दूर त्याप्रमाणात तिचा वेग जास्त मूल्याचा आढळतो. निराळ्या शब्दांत वर्णन करावयाचे झाल्यास आपले विश्व स्थिर आकाराचे नाही आहे. ते महाप्रचंड वेगाने सतत प्रसारण पावत आहे असे म्हणता येते.

या निरीक्षणाचा खुलासा देण्यासाठी महाविस्फोट (बिग बँग) मीमांसा पुढे आली. आपले विश्व आज ४–५ अब्ज वर्षांचे झाले आहे. हब्बल यांच्या निरीक्षणाच्या आधारे ४–५ अब्ज वर्षांपूर्वी विश्वाची काय अवस्था असावी ? याविषयी अंदाज घेऊ लागलो की आपणास उत्तर मिळते. या वेळी आपले विश्व बीज स्वरूपात होते. त्याचा आकार हायड्रोजन अणूपेक्षाही खूप लहान होता. यावरून या बीजाची घनता किती महाप्रचंड होती याविषयी कल्पना करता येते. त्या वेळी या विश्वातील द्रव्याचे तापमानपण महा-भयंकर उच्च मूल्याचे होते. मीमांसेप्रमाणे या बीजाचा ज्या क्षणी महा-विस्फोट झाला त्यापूर्वी काळाला अस्तित्व नव्हते. अवकाशपण उपस्थित नव्हते. महा-विस्फोट आपल्या सामान्य जगातील स्फोटाप्रमाणे अवकाशात नव्हता. महाविस्फोट अवकाश-काल तत्त्वा-चाच होता. विस्फोटक्षणापासूनच काल सुरू झाला. अनेक जड पदार्थ प्रचंड वेगाने सभोवार फेकले गेले. त्याचे प्रसारण आजतागायत चालूच आहे. अशा प्रकारे सध्याचे गतिमान विश्व अस्तित्वात आले.

विस्फोटमीमांसेप्रमाणे आपण हब्बल निरीक्षणा-साठी खुलासा देऊ शकतो. पण त्यासाठी प्रारंभीचे विश्व-बीज कोठून आले ? अन् त्याचा विस्फोट का झाला ? या प्रश्नांसाठी आपणास उत्तरे मिळत नाहीत.

या अडचणी टाळावयाचा एक प्रयत्न म्हणून आवर्तनी विश्वाची कल्पना पुढे आली. या मीमांसेप्रमाणे या विश्वाची निर्मिती एकदाच झाली असे नसून त्याची निर्मिती अन् विनाश परत परत होत आला आहे. ही कल्पना हिंदू धर्मविचारांतील युगसंकल्पनेप्रमाणे वाटते. पण या मीमांसेचा स्वीकार केल्यामुळे आपण अडचणीसाठी खुलासा देत नाही. तिचे उत्तर देण्याची जबाबदारी मागील भूतकाळात खूप मागे ढकलून देत असतो. अशी काही लोकांची टिप्पणी आहे. काही वैज्ञानिकांना वाटतेय विस्फोटापूर्वी विश्वाची परिस्थिती काय होती ? अशा प्रश्नाची उत्तरे भौतिकी नियमां-नुसार देताच येणार नाहीत. कारण खंडित (डिस-कंटीन्युअस) विक्रियांसाठी मीमांसा देणे गणितीय दृष्टचा कठीण असते.

विश्वाची उत्पत्ती अन् विन्मश यांची आवर्तने चालू असतात असे मानले तर विश्वाच्या गतिक अवस्थेमध्ये परत परत विरुद्ध तऱ्हेच्या प्रवृत्ती निर्माण होणे आवश्यक होते. ज्या विक्रियांमुळे अशा आवर्तनी प्रवृत्ती मिळतात, त्याविषयी समाधानकारक उत्तरे उपलब्ध नाहीत. पण या संदर्भात काही विक्रिया सुचतात. त्यांपैकी दोघींचा उल्लेख पुढे केला आहे.

यामागील कल्पना स्पष्ट करण्यासाठी प्रथम एका दाखल्याचा विचार करू या.

समजा, आपण पृथ्वीतलावरून, काही ठरावीक मर्यादेपेक्षा कमी वेगाने, एक जड वस्तू वर फेकली.

अनुक्रमणिका

पृथ्वीच्या गुरुत्वाकर्षणाच्या विरोधाला न जुमानता वस्तू वर जात राहते. कारण तिच्याजवळ गतिज ऊर्जा असते. वस्तू जशी उंच जात राहते, तशी तिच्याजवळची गतिज ऊर्जा कमी होत जाते. एका ठरावीक उंचीवर ही गतिज ऊर्जा शून्यमूल्य होते. तेथेच वस्तू एक क्षण स्थिर होते. अन् मग आपला गतिमार्ग बदलून ती वाढत्या वेगाने पृथ्वीकडे आपला परतीचा प्रवास सुरू करते. या उदाहरणात एक गती-आवर्तन पूर्ण होते. असाच गतिक्रम विश्वनिर्मितीच्या विस्फोटामुळे अवकाशात चौफेर फेकलेल्या जड वस्तूंच्या बाबतीत मिळणे अशक्य दिसत नाही. विस्फोटात या वस्तूंना जी गतिज ऊर्जा मिळालेली असते, त्यामुळे त्या परस्परआकर्षणी गुरुत्वाकर्षणी प्रेरणेवर मात करून एकमेकींपासून वेगाने दूर पळू लागतात. त्यांची गतिज ऊर्जा कमी होऊन शून्यमूल्य झाली की या जड वस्तू परत परस्परांकडे आकर्षित होऊन एकमेकींजवळ येऊ लागतील, असे म्हणता येते.

अशीच एक प्रक्रिया ताऱ्यांच्या बाबतीतपण शक्य दिसते. सूर्यासारख्या ताऱ्याचे तापमान खूप जास्त असते. त्यामधील सर्व द्रव्य वायुरूप असते. सूर्याचे तापमान उच्च प्रतीचे असते, कारण त्याच्या अंतरंगात एक अणुकेंद्रिया विक्रिया सतत होत असते. या विक्रियेत हायड्रोजनचे रूपांतरण हेलियम अणूत होत असते. सूर्यामधील द्रव्यावर दोन विरुद्ध तऱ्हेच्या प्रेरणा एकाच वेळी कार्य करीत असतात. अति उच्च तापमानामुळे वायुकण अवकाशात निसटून जाण्याचा प्रयत्न करीत असतात (ज्याप्रमाणे पाण्याला उष्णता पुरविली असता त्याची वाफ होऊन ती सभोवतालच्या वातावरणात निघून जाते), तर गुरुत्वाकर्षणामुळे वायुकण एकमेकांजवळ येऊन सूर्याच्या आकाराचे संकुचन करण्याचा प्रयास करीत असतात.

सूर्याच्या अंतर्गत असणारे हायड्रोजन इंधन संपले की, त्यामधील अणुकेंद्रीय क्रिया बंद पडेल. मग फक्त गुरुत्वाकर्षणी प्रेरणाच कार्य करत राहील अन् त्यामध्ये आकुंचन क्रिया सुरू होऊन ती होत राहील. या आकुंचन क्रियेवर काही निर्बंध नसल्यामुळे, सूर्याचे शेवटी एक कृष्णविवर बनेल. आकुंचन क्रियेमुळे त्याच्या आतील द्रव्याची घनता इतकी वाढेल की, त्यायोगे मिळणाची गुरुत्वाकर्षणी प्रेरणा जबरदस्त प्रबळ होईल. या जवळ येणाऱ्या सर्व जड वस्तूंचा हे कृष्णविवर स्वाहाकार करील. सापेक्षता सिद्धान्ताप्रमाणे गुरुत्वाकर्षणाचा प्रकाशकिरणावरपण परिणाम होतो. त्यामुळे या कृष्णविवरात उत्सर्जित झालेली प्रकाश ऊर्जा त्यामधून बाहेर येऊच शकणार नाही. त्याप्रमाणेच त्यावर बाहेरून पडणाऱ्या प्रकाशाचे परावर्तन होणार नाही. ही सर्व प्रकाश ऊर्जापण कृष्णविवरातच कायमची स्थानबंधित होईल. अन् म्हणूनच या प्रणालीला कृष्णविवराचे रूप येईल. त्याचे प्रकाशसंदेशाद्वारे संसूचन होऊच शकणार नाही. अशाच प्रकारच्या एखाद्या प्रक्रियेद्वारा जडविश्वाचे परत बीजरूपात परिवर्तन शक्य असावे असे वाटते.

मीमांसा विकासातील पुढला दुवा क्वांटम मीमांसेने पुरविला.

मनुष्याने जेव्हा सूक्ष्मस्तरीय अणू घटनांचा अभ्यास सुरू केला, तेव्हा त्याच्या लक्षात आले की, स्थूलस्तरीय (मायक्रो) व्यवहारी जगातील घटनांसाठी जे भौतिकी नियम यथार्थ ठरतात ते सूक्ष्म (मायक्रो)– स्तरीय अणूविषयक घटनांसाठी यथार्थ राहात नाहीत. भौतिकी मीमांसेमध्ये दोन विभाग पडले. जेथे स्थूल स्तरीय नियम लागू असतात असा पारंपरिक भौतिकी विभाग अन् सूक्ष्मस्तरीय घटनांसाठी यथार्थ ठरणारा क्वांटम-मीमांसा विभाग.

या दोहोंमधील फरक स्पष्ट करणे प्रथम आवश्यक दिसते.

स्थूल भौतिकीमध्ये द्रव्यमान, विद्युतभार, ऊर्जा इ. राशींसाठी अक्षय्यता नियम असतात.

या नियमांचा आशय स्पष्ट करण्यासाठी वापरलेली शब्दयोजना अध्यात्मातील अशाच कार्यासाठी वापरलेल्या शब्दयोजनेसारखी वाटते. उदा., द्रव्यमान अक्षय्यता सिद्धान्ताचे स्पष्टीकरण असे करतात. द्रव्यमान निर्माण करता येत नाही. त्याचा विनाशपण होऊ शकत नाही. त्यामुळे सबंध विश्वातील एकंदर द्रव्यमानाचे परिमाण स्थिर असते. पदार्थाचे रूपांतरण करता येते. पण त्याच्या द्रव्यमानात बदल होत नाही. उदा., पाण्याला उष्णता देऊन त्याची वाफ बनविता येते. पण वाफेचे द्रव्यमान जर मोजले तर ते पाण्याच्या मूळ द्रव्यमाना-एवढेच आढळेल.

भौतिकीतील काही राशी कण स्वरूपाच्या असतात. (उदा., इलेक्ट्रॉन, हायड्रोजन अणू, कोणतीही जड वस्तू) तर काही राशी तरंग स्वरूपाच्या असतात (उदा., प्रकाश, ध्वनी) त्याचे प्रसारणपण त्याच्या विशिष्ट प्रकारेच होते. कण हे मुख्यत: ऊर्जेचे, तर तरंग माहितीचे (इन्फर्मेशन) प्रसारण करत असतात.

स्थूल भौतिकीच्या संकल्पनेप्रमाणे कण व तरंग या कल्पना परस्परवर्जी असतात. एखादी राशी जर कणासारखे वर्णन करीत असेल तर ती तरंग स्वरूप कधी दाखवणार नाही. अन् तरंगाप्रमाणे प्रसारित होणारी राशी कणस्वरूप कधी दाखवणार नाही. अशी त्या काळच्या वैज्ञानिकाची भावना होती.

या दोन्ही संकल्पनांवरील मर्यादा क्वांटममीमांसेने स्पष्ट केल्या. अणुस्तरावरील घटनांसाठी तरंग अन् कण या संकल्पना एकाच तत्त्वाची दोन रूपे असतात असे दाखवले. पण या समन्वयामुळे भौतिकी घटनांच्या वर्णनातील अचूकतेचा काही प्रमाणात भंग झाला. स्थूलस्तरावरील घटनांसाठी कोणत्या परिस्थितीत ती घडेल अन् कोणत्या परिस्थितीत ती घडणार नाही, यासाठी ठाम उत्तरे मिळतात. तशी उत्तरे सूक्ष्म स्तरावरील प्रश्नांसाठी मिळत नाहीत.

आधुनिक भौतिकीच्या भूमिकेत झालेला हा बदल अतिशय महत्त्वाचा असतो. एका दाखल्याने तो अधिक स्पष्ट होईल असे वाटते. आधुनिक संगणक काटेकोर तर्कवादाचा उपयोग करीत असतो. त्यामुळे त्यापासून मिळणारे निष्कर्ष स्पष्टपणे होकारार्थी किंवा नकारार्थी असे असतात. उदा., ३ + ४ या प्रश्नासाठी तो ७ हे नक्की उत्तर देईल. मनुष्याचा मेंदू हापण एक संगणकच आहे. पण तो अंदाजी उत्तरेपण देऊ शकतो. उदा., तुम्ही संध्याकाळी बाहेर जावयाचा विचार करीत आहात. तुमच्यासमोर प्रश्न आहे; छत्री बरोबर न्यायला हवी की नाही ? तुम्ही बाहेर येऊन बघता. तुम्हाला आकाशात ढग दिसतात. पण त्यावरून पाऊस पडेल की नाही यासाठी अचूक उत्तर मिळवणे शक्य नसते. पण तुम्हाला अनेक वेळा अचूक उत्तराची आवश्यकतापण नसते. तुमचा मेंदू अंदाजी निर्णय देतो. पाऊस पडणार नाही. मग तुम्ही छत्री बरोबर न घेता बाहेर पडता. अंदाजी निर्णय घेण्याची क्षमता महत्त्वाची असते. अन् ही क्षमता असल्यामुळे मनुष्याचा मेंदू यांत्रिक संगणकापेक्षा अजून तरी श्रेष्ठ आहे.

सामान्य मनुष्याच्या मनात भावना असते की, विज्ञानात अंतिम अचूकता असते. पूर्वीच्या पारंपरिक भौतिकीमध्येसुद्धा हा समज यथार्थ नव्हता. विज्ञानातील कोणत्याही मापनाची अचूकता, मापन करण्यासाठी वापरलेल्या मापन साधनांवर अवलंबून असते. तुम्हाला लांबी मोजावयाची आहे. अन् त्यासाठी वापरण्यात आलेल्या पट्टीवर सर्वांत लहान माप एक मिलिमीटर एवढे असेल, तर त्यायोगे घेतलेल्या प्रत्येक मापनात एक मिलीमीटर एवढी जास्तीत जास्त अनिश्चिती असणार. हे कळण्यास अवघड नाही. त्यामुळे मापनात किंवा गणितीय विश्लेषणात किती अचूकतेची आवश्यकता आहे ? हे वैज्ञानिकाला आपल्या मनाशी ठरवावे लागते. अन् या कार्यासाठी त्याला विवेक हाच वापरावा लागतो.

अणुस्तरावर कण व तरंग या संकल्पनांचा समन्वय केल्यामुळे निर्माण होणारी अनिश्चिती जास्त मूलभूत स्वरूपाची अन् म्हणून सर्वस्वी अपरिहार्य स्वरूपाची असते. एखाद्या अणुस्तरीय प्रक्रियेत होणारा ऊर्जाबदल अन् त्यासाठी लागणारा कालखंड या दोहोंमध्ये अनिश्चिती असते. एवढेच नव्हे तर या दोन अनिश्चितींमध्ये परस्परसंबंध असतो. हा संबंध हैझेनबर्ग याच्या अनिश्चिती सूत्राद्वारे निर्देशित केला जातो.

ऊर्जेतील अनिश्चिती × कालखंडातील अनिश्चिती $= h/2\pi$

येथे h = प्लांकचा स्थिरांक (h याचे मूल्य = 6.63×10^{-34} जूल सेकंद).

या तत्त्वापासून कोणते निष्कर्ष मिळतात हे पाहण्यासारखे आहे. कालखंड जितका सूक्ष्म तितकी त्यामधील अचूकता अधिक अन् त्या प्रमाणात त्यामधील अनिश्चिती कमी. म्हणजे त्या प्रमाणात ऊर्जाबदलातील अनिश्चितीचे प्रमाण वाढत जाणार हे स्पष्ट होते.

समजा, एखाद्या विक्रियेत होणारा ऊर्जाबदल जवळ जवळ शून्य मूल्याचा आहे, तर मग तदनुरूप कालातील अनिश्चिती जवळ जवळ अनंत मूल्याची होईल. म्हणजे ही क्रिया जवळ जवळ अनंत काळपर्यंत कार्यान्वित होत राहील.

समजा, एखाद्या गृहीत प्रक्रियेसाठी उपलब्ध कालखंड 10^{-9}–10^{-12} सेकंद एवढा आहे.
(10^{-9} सेकंद = एका सेकंदाचा एक अब्जांश भाग.
10^{-12} सेकंद = वरील विभागाचा आणखी एक-सहस्रांश भाग.)

तर मग तदनुरूप ऊर्जेतील अनिश्चिती प्रचंड प्रमाणाची होते. इतक्या मोठ्या प्रमाणाची ही ऊर्जा असते की त्यामधून काही द्रव्यमान कणांची निर्मिती होणे शक्य होते.

आणवीय आकाराच्या अवकाश खंडात (10^{-9} सेकंद अन् त्यापेक्षा कमी अशा) सूक्ष्म कालखंडात कणनिर्मिती अन् त्यांचा नंतर विनाश या विक्रिया उत्स्फूर्तपणे निर्वातात अनिश्चिती तत्त्वानुसार होत असतात असे मानता येते. यावर निर्बंध दोन असतात.

अनुक्रमणिका

अवकाशखंड सूक्ष्म आकाराचे (४ $१०^{-२३}$ सें. मी.) असले पाहिजे. जे निर्माण होत असते, त्याचा विनाश तो कालखंड संपण्यापूर्वी झाला पाहिजे. या विक्रियांचे वैशिष्टच हे की यांवर भौतिकीच्या इतर कोणत्याही नियमाचे बंधन राहात नाही. ऊर्जा अक्षय्यता तत्त्व यथार्थ असत नाही. त्यामुळे कणनिर्मितीसाठी ऊर्जा कोठून आली ? हा प्रश्न विचारावयाचा नसतो.

शून्यतेत काही नसते असे आपण समजत आलो. ते बरोबर नसते. सूक्ष्म स्तरावर तेथे प्रचंड ऊर्जाबदलाचे उद्रेक सारखे होत असतात. निर्मिती-विनाशाचे थैमान चालू असते. असे वर्णन व्हिलर यांनी केले आहे.

स्थूल स्तरावरील अन् सूक्ष्म स्तरावरील निरीक्षणांद्वारे मिळणारा वर्णनातील फरक एका दाखल्याद्वारे अधिक स्पष्ट होईल.

आमच्या घरात सनमायका लावलेले एक टेबल आहे. स्थूल स्तरावर हे निश्चल अन् गुळगुळीत एकसंध असे वाटते. अणुरेणू दृग्गोचर करील अशा सूक्ष्मदर्शकातून याच टेबलाकडे आपण पाहिले तर आपणास आढळेल की ते एकसंध नाही. त्यामधील रेणुरेणूंमध्ये खूप मोकळ्या जागा आहेत. रेणू निश्चल नाहीत. ते मोठ्या वेगाने सतत कंपने करीत आहेत. एकमेकांवर आघात करीत आहेत. टेबलाच्या पृष्ठभागावर सतत जबरदस्त खळबळ चालू आहे. शून्यतेतून मूर्त द्रवकणनिर्मितीसाठी क्वांटम मीमांसेने एक विक्रिया उपलब्ध करून देऊन तत्त्वज्ञान्यांना पडलेल्या कूट प्रश्नासाठी असे उत्तर शोधून काढले आहे. अधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे मनुष्याच्या व्यवहारी तर्कवादाला सीमित करणारा, क्षणजीवी द्रव्यकणाची निर्मिती-विनाशाचा खेळ पृथ्वीवर पडणाऱ्या वैश्विक किरणांत प्रत्यक्ष पाहावयास मिळतो असे दाखवले गेले. निर्वातातील उद्रेकांमुळे जड सृष्टी निर्माण झाली या कल्पनेसाठी पडताळा मिळवला. ट्रायसन याचा तर्कवाद असा आहे. सापेक्षता सिद्धान्ताप्रमाणे विश्वातील सर्व द्रव्यमान ऊर्जेचाच एक प्रकार आहे असे मानता येते. परस्परगुरुत्वाकर्षणी प्रेरणेमुळे विश्वातील प्रत्येक जड वस्तूजवळ स्थितिज ऊर्जापण असते. स्थितिज ऊर्जा ऋण स्वरूपाची असते. द्रव्यमानामुळे असणारी घन ऊर्जा अन् स्थितिज प्रकारची ऋण ऊर्जा जर एकाच मूल्याच्या असतील तर जगातील संकलित ऊर्जेचे मूल्य शून्य होते. मग अनिश्चिती तत्त्वाप्रमाणे हे विश्व खूप अब्ज वर्षांपर्यंत टिकून राहील असे दाखविता येते. या प्रक्रियांद्वारा निर्वाताच्या एका उद्रेकाच्या लाटेत जवळ जवळ $१०^{२७}$ द्रव्यकण तरंग ऊर्जाकण यांची निर्मिती होईल, असे पण दाखविता येते. पण सुरुवातीच्या काळात विश्वातील द्रव्याचे तापमान का मोठे होते ? अन् हे विश्व सारखे प्रसारण का पावत आहे ? यासाठी या मीमांसेद्वारा खुलासा मिळत नाही.

गुथ यांनी गणित करून दाखवले; विश्वाची उत्पत्ती एका मोठ्या विस्फोटातून झाली असे म्हणण्याची आवश्यकता नाही. शून्यतेतील एका अति सूक्ष्म क्षणामध्ये ($१०^{-३२}$–$१०^{-३५}$ सेकंद) "ती अति प्रवेगित गतीमुळे झाली" अन् यामुळेच विश्वाचा विस्तार होत राहिला असे पण दाखविता येते. फक्त हा विस्तार एक टप्प्यात झाला नाही. त्यामध्ये अनेक टप्पे होते.

विश्वनिर्मितीआधी तिथे काय होते ? शून्यतेतून कणनिर्मिती अन् विनाश या क्रिया उत्स्फूर्तपणे चालूच होत्या. अशा प्रकारच्या प्रत्येक क्रियेतून विश्वनिर्मिती झाली नाही. त्यांपैकी एखाद्या विशिष्ट क्रियेमधूनच गुथमीमांसेनुसार विश्वनिर्मिती अन् तिचा विस्तार या क्रिया सुरू झाल्या. व्हिलेनकीय यांना वाटतेय निर्मिती पूर्वी 'तिथे' अति सूक्ष्म आकाराची अवकाश–कालबीजे फेसाच्या स्वरूपात होती. त्यात बुडबुडे निर्माण होत होते, अन् नाहीसे होत होते. त्यांपैकी एखादाच बुडबुडा गुथ प्रणालीप्रमाणे विस्तारत गेला अन् त्याचे सध्याचे विश्व झाले.

गॉट यांच्या मताप्रमाणे आपले विश्व आणखी एक मोठ्या विशाल अशा आदिविश्वाचा एक भाग आहे. हे आदिविश्व अतिपूर्वीपासून सतत वृद्धी पावत आले आहे. हे आदिविश्व पराकाष्ठेचे उष्ण आहे. त्याची घनता महाप्रचंड मूल्याची आहे. यामध्ये काही कारणांमुळे असमतोल झाल्यामुळे तिथे कमी घनतेचे (क्षणजीवी) बुडबुडे निर्माण होण्याची प्रक्रिया सतत सुरू झाली. त्यांपैकी एखाद्या बुडबुड्यापासूनच आपले विश्व साकार झाले असावे.

विज्ञानातील कोणत्याही मीमांसेला अंतिम स्वरूप नसते. नव्या अनुभवाच्या संदर्भात मीमांसेची सतत तपासणी होत असते अन् तीमध्ये परिवर्तने अन् सुधारणा होत जातात. विज्ञानातील अनुभव निव्वळ पंचेंद्रियांच्या सहाय्यानेच मिळवले जात नाहीत. त्यांस मनुष्यानेच विकसित केलेल्या उपकरण विद्येची सतत साथ मिळत असते. इलेक्ट्रॉनिक्समुळे उपकरण विद्येत फार मोठे बदल घडवून आणले आहेत. आज नवी

नवी जास्त संवेदनक्षम अशी उपकरणे, अवकाशातील दूरदूरच्या विभागांचे निरीक्षण करण्यासाठी उपलब्ध होऊ लागली आहेत. आपण जसे अवकाशात पृथ्वीपासून दूर, आणखी दूर विभागाचे निरीक्षण करू लागतो तसे आपणास विश्वाच्या भूतकाळाचे पण जास्त खोलवरचे दर्शन होत असते. उदा., सूर्यापासून प्रकाश-किरणांना पृथ्वीपर्यंत येण्यासाठी ७–८ मिनिटे लागतात म्हणजे आपण जो आता सूर्य पाहात असतो तो प्रत्यक्षपणे भूतकाळातील ७–८ मिनिटांपूर्वीचा असतो. दृश्य विश्वाच्या परिसीमेवरील वस्तूपासून प्रकाशाला पृथ्वीपर्यंत येण्यास अंदाजे दोन अब्ज वर्षे लागत असतात. म्हणजे या वस्तूचे दिसणारे आजचे स्वरूप त्याच्या दोन अब्ज वर्षांपूर्वीच्या अवस्थेचे दर्शन करवीत असते. प्रकाशीय दुर्बीण जिथे पोचू शकत नाही त्यापलीकडे रेडिओ-दुर्बीण पोचू शकते. अवकाशात उपग्रहसोडून त्यावर दुर्बीण ठेवण्याचे प्रयोगपण सध्या चालूआहेत. याचा पल्लापण मोठा असतो.

नव्या माहितीमुळे वैज्ञानिकमीमांसेत जरी सतत बदल होत असतात तरी विवेचनाच्या सुलभतेच्या दृष्टीने या संकल्पनांचा मागोवा एका ठरावीक टप्प्या-पर्यंतच प्रस्तुत लेखात घेण्यात आला आहे. त्या अनुषंगाने भौतिकीतील अनेक नवीन कल्पनांचीपण ओळख करून द्यावी लागली.

एका वैज्ञानिकाने म्हटले आहे : आपणाजवळ जे काय आहे त्याबद्दल आपणास रोज नव्या शंका येत असतात. म्हणूनच आपण नवीन प्रयोग करतो. नवीन अनुभव घेतो. अन् म्हणूनच आपली प्रगती होत असते. या प्रक्रियेसाठी हे एकच उदाहरण पहा. ॲरिस्टॉटलच्या परिपूर्णता (पर्फेक्शन) तत्त्वावर आधारलेले विश्वाचे प्रतिरूप गॅलिलीओच्या दुर्बिणीद्वारा मिळालेल्या अनुभवामुळे बाद झाले, पण मनुष्याचा अंतिमाचा शोध चालूच आहे. एकाने म्हटले आहे :

सबंध विश्वाला गवसणी घालू पाहणारी मनुष्याची मन-बुद्धीही या मन-बुद्धीला वेढणाऱ्या विश्वापेक्षा खूप जास्त विस्मयकारक आहे, हे मात्र मान्य करावे लागते.

* *

जाहिरात व विज्ञान

अ. ना. ठाकूर

नियतकालिके, आकाशवाणी किंवा दूरदर्शन यांवरील अलीकडच्या काही जाहिराती पाहिल्यास त्यांच्याशी विज्ञानाचा काही संबंध असेल, असे वाटणे अवघडच आहे. एवढेच नव्हे तर तर्क, बुद्धी किंवा साक्षात ज्या वस्तूची ती जाहिरात असते, तिच्याशी तरी जाहिरातीचा काही संबंध असतो का ? असा प्रश्नही पडू शकतो. मात्र पुष्कळशा झगमगत्या जाहिरातींमागे केवळ वैज्ञानिक कल्पनाच नसते, तर अगदी काळजी-पूर्वक केलेले प्रयोग, घेतलेल्या चाचण्या आणि वास्तव बाबींचे सर्वग्राही संकलन या गोष्टीही असतात.

काही वर्षांपूर्वी जाहिरात करण्याची कला अगदी साधी, सरळ व बाळबोध वळणाची होती. नापिताच्या दुकानावरची पाटी तेथील कामाची रोखठोक कल्पना देणारी असे, तर उपाहारगृहाच्या जाहिरातीत तेथे मिळणाऱ्या पदार्थांबरोबरच मालकाच्या धर्माचीही माहिती सांगितलेली असे. काही उपाहारगृहे निदान आपल्या पाटीवर तरी स्वच्छतेची हमी देत. आणि आतल्या सूचनांद्वारे ग्राहकांत दहशत निर्माण करीत. मात्र आता जाहिरातबाजी हा पुष्कळच अधिक गुंतागुंतीचा व्यवहार बनला असून त्याला खरोखरच कलेची 'कळा' येऊ लागली आहे. अर्थात जाहिरातीच्या हेतूत मात्र बदल झालेला नाही. आपला माल वा सेवा खपविणे (आणि काही बाबतींत गळ्यात मारणे) हाच जाहिरात करण्यामागील हेतू राहिलेला आहे.

पूर्वी ग्राहक व उत्पादक यांच्यात साक्षात वा निकटचा संपर्क असे. अर्थात तेव्हाही मध्यस्थ होतेच. परंतु मोठ्या प्रमाणावरील उत्पादनाचे पुढे आलेले तंत्र, वाढती शहरे आणि वाढती वस्ती यांच्यामुळे उत्पादक आणि त्यांचे ग्राहक यांच्यातील जवळचा संबंध उरला नाही. यामुळे केवळ आपल्या प्रदेशातील व देशातीलच नव्हे तर जगभरातील ग्राहकांपर्यंत पोचण्यासाठी जाहिरात हाच प्रभावी मार्ग उत्पादकांपुढे आहे. त्यामुळे उत्पादक छापील मजकूर (उदा., वर्तमानपत्रे, नियतकालिके, हँड्बिले इ.) आणि इलेक्ट्रॉनीय प्रसारमाध्यमे (नभोवाणी, दूरचित्रवाणी वगैरे) यांच्यावर भरवसा ठेवून ग्राहकांपर्यंत पोचण्याचा प्रयत्न करतात. वर्तमानपत्रे व नियतकालिके यांच्यात पानोपानी आढळणाऱ्या जाहिराती या त्यांच्या जीव की प्राण बनल्या आहेत. नभोवाणी व दूरचित्रवाणी यांच्यावरील जाहिरातींमुळे विरस करणारे व्यत्यय वरचेवर येत असतात हे खरेच; मात्र त्यांचीही हळूहळू सवय होऊ लागली आहे. या व्यत्ययांविषयी पुष्कळजण नाराजी व्यक्त करतात व ते योग्यही आहे. तथापि हल्ली ग्राहकोपयोगी वस्तूंमधील वाढती विविधता आणि वाढते उत्पादक पाहता अशा जाहिरातीविना त्यांची माहिती ग्राहकांना समजणार तरी कशी ? कोणते पदार्थ, वस्तू, उत्पादने, सेवा अस्तित्वात आहेत ? त्यांची गुणवैशिष्टचे कोणती ? किंवा कोणत्या छापाची वस्तू वापरली असता आपल्या पैशाचा जास्तीत जास्त मोबदला मिळू शकेल ? यांसारख्या ग्राहकांच्या प्रश्नांची उत्तरे काही प्रमाणात तरी जाहिरातींतून मिळू शकतात. अशा तऱ्हेने हल्लीच्या ग्राहकाभिमुख मानल्या गेलेल्या समाजात जाहिरातींची भूमिका महत्त्वाची ठरते, हे नाकारता येत नाही.

वरवर पाहता विज्ञानाला जाहिरातीशी काय घेणे-देणे आहे, असे वाटण्याची शक्यता आहे. कारण मुळात विज्ञानाचा संबंध भौतिक जगाविषयीच्या मूलभूत ज्ञानाशी येतो आणि या ज्ञानाचा मानवाच्या भल्यासाठी उपयोग करून घेण्याशी येतो. उलट, जाहिरातीचा संबंध मुख्यत्वे ग्राहकाचे मन वळविण्याशी येतो. मात्र असे असले, तरी या दोन भिन्न क्षेत्रांत एक महत्त्वाचा दुवा आहे थिओडोर एल्. बेट्स ही जाहिरातविश्वातील एक अधिकारी व्यक्ती आहे. त्यांच्या मते एखाद्या उत्पादना-विषयीच्या जाहिरातीच्या संदेशामधून ग्राहकाच्या मनावर या उत्पादनामुळे आपला अनन्यसाधारण व लक्षणीय फायदा होईल हे ठसले पाहिजे. या संदेशाला 'एकमात्र विक्रीप्रस्ताव' असे म्हणतात. अशा





प्रस्तावाची सुरुवातच मुळी वास्तवापासून होते आणि अशा वास्तव गोष्टी हा विज्ञानाच्या व्यवसायाचा खरा ठेवा असतो. एखाद्या ग्राहकोपयोगी वस्तूत असणाऱ्या प्रत्येक घटकद्रव्याचे कार्य व प्रयोजन कोणते ? या वस्तूशी तुल्य असणाऱ्या अन्य वस्तूंशी हिची तुलना कशी करता येईल ? त्या वस्तूमुळे ग्राहकाचा कोणता व कसा लाभ होईल ? या वस्तूचे कार्य कसे चालते ? असे अनेकानेक प्रश्न ग्राहकाच्या मनात येत असतात आणि त्यांची उत्तरे शोधण्यास मदत करणे हे विज्ञानाचे काम आहे. यामुळे विक्री-संदेशाशी निगडित असणाऱ्या जवळजवळ सर्वच बाबींशी विज्ञानाचा संबंध येतो. जाहिरातीचा मजकूर लिहिणाऱ्या पुस्तीलेखकापासून ते चित्रफितीची योजना करणारा कल्पक तज्ज्ञ तसेच सरकारी कायदेकानूंचा अर्थ लावण्यापासून ते उद्‌भवू शकणाऱ्या कायदेशीर अडचणींविषयी अंदाज बांधण्यापर्यंतच्या कामात विज्ञानाची मदत होते अथवा घ्यावी लागते.

अशा प्रकारे वैज्ञानिकांचा जाहिरात उद्योगाशी विविध मार्गांनी संबंध येतो. आपल्या उत्पादनाशी निगडित प्रश्न सोडविण्यासाठी व सल्ला देण्यासाठी जाहिरातदार वैज्ञानिकांना पाचारण करतात अथवा वास्तव माहितीचे संकलन करण्यासाठी किंवा चाचण्या घेण्यासाठी वा प्रयोग करण्यासाठी जाहिरातवाले बाहेरील प्रयोगशाळांची मदत घेऊ शकतात. आपल्या उत्पादनाविषयीच्या वैज्ञानिक माहितीसाठी स्वतःची प्रयोगशाळा वा संशोधन विभाग नसलेले जाहिरातदार आपल्या पक्षकारांच्या संशोधन व विकासविषयक विभागांवर अवलंबून असतात. उलट, टेड बेट्स वर्ल्डवाइड इन्कार्पोरेशन (न्यूयॉर्क) या जाहिरात कंपनीचे आगळे वैशिष्टय म्हणजे तिचा स्वतःच्या वैज्ञानिक विभाग व उत्पादनांची चाचणी घेता येईल अशी स्वतःची प्रयोगशाळा, हे आहेत. अशा प्रकारे लाभदायक व मतलबाच्या बाबींच्या बाबतीत विज्ञान व जाहिरात यांच्यात निकटचा संबंध येऊ शकतो.

तांत्रिक माहितीचे रूपांतर

जाहिरात कंपनीतील पुस्तीलेखक (कॉपी रायटर), वरिष्ठ हिशेब तपासणीस आणि कायदेतज्ज्ञ हे काही प्रशिक्षित वैज्ञानिक नसतात. एखाद्या उत्पादनाविषयीची तांत्रिक माहिती त्यांना समजण्यासारखी नसते. म्हणून अशा माहितीचे तांत्रिक संज्ञा नसलेल्या सुबोध भाषेत रूपांतर करतात आणि अशी एकत्रित माहिती त्यांना देतात. ही माहिती त्यांना उमजते. टेड बेट्स या जाहिरात कंपनीच्या विज्ञान विभागाकडे हे काम सोपविलेले आहे. येथे एका उत्पादनाच्या बाबतीत करण्यात आलेल्या अशा कामाचा वृत्तान्त पुढे दिला असून त्यावरून या कामाची कल्पना येऊ शकेल.

या कंपनीकडे एका नवीन अम्लतारोधी (अँटॅसिड) औषधी उत्पादनाच्या जाहिरातीचे काम सोपविण्यात आले होते. आणि ही कंपनी अशा द्रव्याच्या जाहिरातीचे काम प्रथमच हाती घेत होती. तेथील कर्मचाऱ्यांच्या मनात याची जाहिरात कशी करावी हा प्रश्न येण्याआधीच अँटॅसिड हे काय असते आणि लोक ते कशासाठी घेतात याची त्यांना माहिती असणे आवश्यक होते. अम्लतेने उद्‌भवणारी लक्षणे कमी करण्याच्या बाबतीत हे किती गुणकारी वा प्रभावी आहे ? तसेच याची विविध छायांच्या अन्य अँटॅसिड द्रव्यांशी कशी तुलना करायची ? वगैरे प्रश्न समोर येतात. यासाठी विज्ञान विभाग याविषयीच्या वास्तव गोष्टी असणारी एक पुस्तिका तयार करतो. जठरात उद्‌भवणाऱ्या विशिष्ट तक्रारींचे (लक्षणांचे) शमन अँटॅसिडने होऊन आराम वाटतो. त्यामुळे या पुस्तिकेच्या प्रास्ताविकात साध्या आकृत्यांच्या मदतीने जठराची शरीररचनाशास्त्राच्या दृष्टीतून माहिती देण्यात आली होती आणि जठरात घडणाऱ्या भौतिक व रासायनिक घडामोडींचा आढावा घेण्यात आला होता. त्यातील वर्णन असे होते : जठर हा इंग्रजीत जे (J) या अक्षराच्या आकाराचा सुमारे दहा इंच लांब अवयव असून त्यात जाठररस स्रवणाऱ्या सुमारे ३५ कोटी ग्रंथी असतात.

शास्त्रज्ञांना या ग्रंथींमधून स्रवणाऱ्या पाचकरसांच्या प्रकारांविषयीची माहिती जाणून घेण्याची विशेष उत्सुकता वाटते. कारण अँटॅसिड द्रव्य हे अम्लाच्या उलट क्रिया करते अथवा त्याचे उदासिनीकरण (म्हणजे विद्रावाची अम्लता वा क्षारकता नाहीशी करण्याची क्रिया) करते. म्हणून जठरातील हायड्रोक्लोरिक अम्ल असणाऱ्या पाचकरसांविषयी सर्वाधिक चिंता वाटते. जठरात हायड्रोक्लोरिक अम्लाचे प्रमाण जादा झाले, तर जळजळ, अम्लपित्ताचा त्रास अथवा अपचन (पचनक्रियेत बिघाड) ही लक्षणे दिसू लागतात. असे जादा हायड्रोक्लोरिक अम्ल स्रवण्यामागे





कोणतें कारण असते ? ते एकसारखे स्रवत नाही, तर अधूनमधून स्रवत असते. तथापि विशिष्ट परिस्थितीं-मध्ये. उदाहरणार्थ, राग, शत्रुत्व किंवा चिडखोरपणा-सारख्या भावनोद्रेकाच्या स्थितीत या अम्लाचे स्रवण वाढते. अन्नसेवनाची कल्पना, प्रत्यक्ष चमचमीत पदार्थांचे दर्शन किंवा खमंग वास यांमुळेही याच्या स्रवणाला चालना मिळते. मांस, त्यातल्यात्यात (यकृत व पित्ताशय) मासे आणि त्यांचे अर्क यांच्यासारखे खाद्यपदार्थ जठरात असल्यास या अम्लाचे स्रवण जादा प्रमाणात होऊ शकते. या प्रकारची माहिती समोर असली म्हणजे कंपनीतील पुस्तीलेखकांना विक्रीविषयीच्या कल्पना स्फुरतात आणि त्यांना नाट्यरूप देण्याचे मार्गही सुचतात.

हकीकतींच्या या पुस्तिकेत एखाद्या अँटॅसिडच्या भौतिक व रासायनिक गुणधर्मांचे विवरण असते. तसेच या वर्गातील औषधांशी संबंधित असणाऱ्या अम्ल, क्षार, उदासिनीकरण, पीएच मूल्य यांसारख्या तांत्रिक संज्ञांच्या सोप्या व्याख्या दिलेल्या असतात. माणसांवर रुग्णालयात या औषधांच्या चाचण्या घेण्यात आलेल्या असल्यास अशा अभ्यासांच्या अहवालांचा गोषवारा या पुस्तिकेत दिलेला असतो. यातून मिळालेल्या व जाहि-रातीत समाविष्ट करता येण्यासारख्या निष्कर्षांना जाहिरातीत ठळक स्थान देतात. आपल्या उत्पादनाशी स्पर्धा करू शकतील अशा उत्पादनांशी त्याची कशी तुलना करता येईल, याविषयीच्या वास्तव गोष्टीही लेखकाला पुरवितात. "हे औषध दुप्पट अम्लाचा फडशा पाडते" किंवा "ते आपल्या वजनाच्या २७ पट अम्लाचे उदासिनीकरण करते" असे दावे विज्ञानामुळे मूलभूत माहितीच्या आधारे करता येतात.

अशा प्रकारे जाहिरात कंपनीचा विज्ञान विभाग खाद्यपदार्थ, वेदनाशामक औषधे, सौंदर्यप्रसाधने आणि पुष्कळ इतर उत्पादनांविषयीच्या वृत्तान्त-पुस्तिका तयार करतो. येथे काम करणारे वैज्ञानिक हे स्वतःला विशेषज्ञ न समजता सर्वसाधारण वैज्ञानिक धरून चालतात. त्यांना बाजारपेठेशी संबंधित प्रश्नांची जाण असते आणि आपल्या संशोधनात ते नेहमीच एकमात्र विक्रीप्रस्तावांचा शोध घेत असतात. विविध ज्ञान-शाखांत झालेल्या प्रगतीची अगदी अद्ययावत माहिती असावी म्हणून ते सर्वच क्षेत्रांतील ज्ञानपत्रिकांशी संपर्क ठेवून असतात. कंपनीच्या उत्पादनाशी निगडित असलेले माहितीपूर्ण लेख हिशेबनीस व पुस्तीलेखकांकडेही पाठ-विण्यात येतात. त्यासोबत टिपण जोडलेले असते. विक्री-विषयीचे नवनवीन मुद्दे, उत्पादनात करता येतील अशा सुधारणा, व्यवसायाच्या अन्य क्षेत्रांतील पदार्पण किंवा एखादे नवीन उत्पादन सुचवू शकणारे मतलबाचे मुद्दे या टिपणात ठळकपणे मांडलेले असतात. कंपनी तांत्रिक सल्ला देण्यासाठी एखाद्या बाहेरच्या संस्थेची मदत घेत असते. अशा सल्लागार कंपनीचा संशोधन व विकास विभाग व जाहिरात कंपनीतील कर्मचारी यांच्यात संपर्क राखण्याचे काम जाहिरात कंपनीतील विज्ञान विभाग करतो. त्यामुळे माहितीची देवाण-घेवाण योग्य प्रकारे होऊ शकते. सल्लागार कंपनी व जाहिरात कंपनी येथील वैज्ञानिकांच्या संयुक्त बैठका घेण्यात येतात. त्यांमध्ये उत्पादनाच्या संघटनाविषयी चर्चा होतात; चाचण्यांविषयीच्या पद्धतीचा व त्यांतून मिळालेल्या माहितीचा आढावा घेण्यात येतो आणि आपले उत्पादन कोणत्या बाबतीत असाधारण आहे की कसे ते ठरविण्यात येते. उत्पादनाविषयीची शक्य तेवढी सर्व माहिती जाणून घेण्यात येते. कारण विज्ञान-विभागातील सर्व लोक तांत्रिक दृष्टचा प्रशिक्षित शास्त्रज्ञ असतात. त्यामुळे बाजारपेठेची चिंता असणारे व पुस्तीलेखक यांच्यापेक्षा या शास्त्रज्ञांना सल्लागार कंपनीतील शास्त्रज्ञांशी संपर्क राखणे व संवाद साधणे अधिक सोपे जाते.

वैज्ञानिक संमेलने जाहिरात कंपनीतील शास्त्र-ज्ञांच्या दृष्टीने अतिशय उपयुक्त ठरतात. त्यांतून त्यांना नवीन कल्पना सुचू शकतात आणि माहितीचे जणू घबाडच हाती लागते. पुढील अनुभवाद्वारे हे म्हणणे अधिक स्पष्ट होईल. सल्लागार कंपनीने अशा एका संमेलनासाठी जाहिरात कंपनीतील शास्त्रज्ञांना बोला-विले होते. हे संमेलन कोलेस्टेरॉल या हृदयविकारास कारणीभूत होणाऱ्या पदार्थाचे प्रमाण कमी असणाऱ्या खास प्रकारच्या खाद्य पदार्थांचा पुरस्कार करण्यासाठी योजले होते. अशा खाद्य पदार्थांमुळे रक्तातील कोलेस्टे-रॉलची पातळी न वाढता योग्य पोषण होते आणि त्यादृष्टीने या खाद्य पदार्थांचे महत्त्व ग्राहकांना पटवून द्यायचे होते. याबाबतीत डॉक्टर व हे शास्त्रज्ञ यांच्यात सविस्तर चर्चा झाली. अंड्यातील पिवळ्या बलकात कोलेस्टेरॉलचे प्रमाण जास्त असते व म्हणून अंडी कमी खायला हवीत असे डॉक्टर रोग्यांना सांगतात. मात्र

रोग्यांना हे पटत नाही, असे या चर्चेतून दिसून आले. मग हा गुंता सोडविण्यासाठी सल्लागार कंपनीने नवीन खाद्य पदार्थ बनविण्याची सूचना केली आणि तिच्या-नुसार बलकरहित अंड्याला पर्यायी ठरू शकेल असा हा पदार्थ होता आणि त्यात शिवाय जीवनसत्त्वांची भरही घालण्यात आली. म्हणजे या पदार्थामुळे कोलेस्टेरॉलचा धोका टाळून अंड्यातून मिळणारा पोषक आहार उपलब्ध झाला.

प्रयोगांद्वारे परीक्षण व चाचण्या

प्रयोगशाळेविना प्रशिक्षित शास्त्रज्ञ म्हणजे स्टेथास्कोपविना डॉक्टर. एखाद्या उत्पादनाची माहिती करून देण्यासाठी त्याविषयीची लिखित माहिती पुरविता येते. मात्र या उत्पादनाच्या उपयुक्ततेचा ग्राहकाला साक्षात अनुभव प्रात्यक्षिकांद्वारे मिळवून देणे अधिक मोलाचे ठरते. टेड बेट्स या कंपनीची प्रयोगशाळा उत्पादनाचे मूल्यमापन करण्यासाठी व त्याविषयीचे प्रयोग व प्रात्यक्षिके तयार करण्यासाठी आणि चाचण्या घेण्यासाठी वापरतात. तेथे यांसाठी लागणारी अचूक तराजू, चंबू, मोजपात्रे, परीक्षा नळ्या, पीएच मूल्य मोजणारे उपकरण ही अपेक्षित साधनसामग्री तर आहेच. शिवाय कपडे व बश्या धुण्यासाठी लागणारी प्रक्षालके, कपड्यांना तलमपणा आणणारी द्रव्ये यांची गुणवत्ता पारखण्यासाठी धुलाई व सुकविण्याची क्रिया करणारी यंत्रे तेथे आहेत. अन्न शिजविण्यासाठी स्टोव्ह आहे, तर जमिनीला पॉलिश करण्यासाठी वापरण्यात येणाऱ्या मेणांची चाचणी घेण्यासाठी व्हिनाइल फरश्यांची जमीनही तेथे आहे.

चाचणी घ्यावयाच्या वस्तूची तिच्याशी स्पर्धा करू शकणाऱ्या अन्य कंपन्यांच्या वस्तूशी नेहमीच तुलना केली जाते व ही तुलना अगदी अटीतटीने केली जाते. दोन्हींमध्ये एखादा वैशिष्ट्यपूर्ण भौतिक भेद आहे की काय हे या वस्तू शेजारी शेजारी ठेवून त्यांची सुरुवातीला तुलना करतात. जर उत्पादन द्रवरूप असेल, तर स्पर्धक उत्पादनापेक्षा ते दाट आहे की तरल आहे ते पाहतात. चूर्णरूप उत्पादनाच्या बाबतीत त्यांच्यातील कणांची तुलना सूक्ष्मदर्शकाखाली चूर्ण पाहून करतात. जर उत्पादन गोळीच्या रूपात (उदाहरणार्थ, ॲस्पिरीनची गोळी) असेल, तर गोळीचे जठरातील विघटन जलद होते की सावकाश होते, ते ताडून पाहतात. गोळीच्या बाबतीत विघटन करणाऱ्या उपकरणाचा वापर करतात. या उपकरणात जठरात जशी क्रिया होते तशी क्रिया घडविण्यात येते. याच्यात स्वच्छ प्लॅस्टिकच्या नळ्या असून त्यांचा तळ तारेच्या जाळीचा असतो. या नळ्या एका भुजेला लटकाविलेल्या असतात आणि ही भुजा खाली-वर करता येते. एका चंचुपात्रात जठरातील अम्लासारखे अम्ल असते व त्याचे तापमान कायम ३७° सेल्सियस (किंवा ९८·६° फॅरनहीट) म्हणजे निरोगी माणसाच्या शरीराच्या तापमानाएवढे राहील अशी दक्षता घेतात. नंतर विविध कंपन्यांच्या गोळ्या घेऊन प्रत्येक नळीच्या तळाशी यांपैकी एकेक गोळी ठेवतात. मग भुजेची हालचाल सुरू करतात. त्यामुळे सर्व नळ्यांमधील गोळ्या एकाच वेळी अम्लात बुचकळल्या जातात व वर काढल्या जातात. अशा तऱ्हेने प्रत्येक गोळी पूर्णपणे नाहीशी होण्यास लागलेला कालावधी नोंदून ठेवतात. यावरून कोणती गोळी जठरात लवकर विघटित होईल व कोणती उशिरा होईल ते कळते.

प्रयोगशाळेत शांपूसारख्या द्रवरूप उत्पादनांचे भौतिक गुणधर्म प्रथम ठरवितात. नंतर त्यांचे पीएच मूल्य (म्हणजे अम्लतेचे प्रमाण दर्शविणारा आकडा) ठरवितात. यामुळे एखादा शांपू किती प्रमाणात अम्लीय (वा क्षारीय) आहे ते कळते. यावरून त्याची गुणवत्ता कळते. उदाहरणार्थ, अतिशय क्षारीय गुणधर्माच्या शांपूमुळे केसांचा नैसर्गिक तेलकटपणा पार निघून जाऊ शकतो. यामुळे केस निस्तेज व ठिसूळ बनतात. यासाठी केसांना शांपू लावून घेऊ इच्छिणाऱ्या स्वयंसेवकांची प्रयोगशाळेत भरती करतात. त्यांच्या केसांना निरनिराळे शांपू लावून प्रयोग करतात आणि केसांची चमक, स्पर्श व ते विंचरण्याची सुलभता या बाबतींत निरनिराळ्या शांपूंच्या परिणामांची तुलना करतात. यासाठी सूक्ष्मदर्शकाचाही वापर करतात.

अशी प्रात्यक्षिके, चाचण्या वा प्रयोग पाहण्यासाठी पुस्तीलेखक, लेखाधिकारी व कलासंचालक या मंडळींनाही बोलवितात. यामुळे उत्पादनाचे कार्य कसे चालते आणि त्याच्याशी स्पर्धा करणाऱ्या इतर उत्पादनांच्या तुलनेने ते कसे चांगले आहे, हे त्यांना प्रत्यक्ष पाहायला मिळते व त्याचा त्यांना आपापल्या कामात उपयोग करून घेता येतो. विशेषकरून पुस्तीलेखकांना याचा अधिक उपयोग होतो. त्यांना यातून विक्रीच्या प्रस्तावासाठी नवनवीन मुद्दे मिळू शकतात. कारण वैज्ञानिकांचे या मुद्द्यांकडे दुर्लक्ष होण्याची शक्यता असते.

जाहिरातीतील दाव्यांची पुष्टी करणे

आपले उत्पादन व त्यापासून ग्राहकाला मिळणारे फायदे यांविषयी जाहिरातदार वेगवेगळे दावे करतात. या दाव्यांना काही तरी आधार असावा लागतो आणि असा आधार वा पुरावा देण्याची जबाबदारी जाहिरातदाराची असून त्यासाठी तो सल्लागार कंपनीची मदत घेतो. यासाठी परत विज्ञानाची मदत होते. कारण अशा दाव्यांची यशस्वीपणे पुष्टी करायची झाल्यास विज्ञानाच्या आधाराने उत्पादनाविषयी मिळालेल्या तांत्रिक माहितीचा याकरिता उपयोग होण्यासारखा असतो. उदाहरणार्थ, फ्ल्युओराइडयुक्त टूथपेस्ट नियमितपणे वापरल्यास दंतक्षय होण्याची शक्यता कमी असते हा दावा घेऊ या. याकरिता सल्लागार कंपनीच्या संशोधन व विकास विभागाने वैज्ञानिक आधार असल्याचे दाखवून दिले होते. अशा टूथपेस्ट वापरल्यास दात किडण्याचे प्रमाण घटते हा दावा सिद्ध होण्यासाठी या टूथपेस्टची चाचणी विविध वयोगटांतील शेकडो मुलांवर किमान दोन वर्षांपर्यंत तरी घेणे आवश्यक असते. अशा चाचण्यांचा अभ्यास स्वतंत्रपणे काम करणारे दंतवैद्य करतात. या अभ्यासापूर्वी हे दंतवैद्य मुलांचे दात तपासतात. पडलेले, फटी, खळग्यांत चांदी, सिमेंट भरलेले न किडलेले दात किती आहेत याची ते नोंद करून ठेवतात. नंतर मुलांना सांकेतिक क्रमांक दिलेल्या टूथपेस्ट देऊन ब्रशने दात कसे व केव्हा घासायचे ते सांगतात. परीक्षक व परीक्षार्थी यांचे पूर्वग्रह आड येऊ नयेत म्हणून आपण कोणती (छापाची) टूथपेस्ट वापरीत आहोत हे दंतवैद्य व मुले यांना माहीत नसते. दोन वर्षांच्या चाचण्यांनंतरच टूथपेस्टचे सांकेतिक क्रमांक उघड करतात. अधूनमधून दंतवैद्य मुलांच्या दातांची परत तपासणी करतात आणि नव्याने किडलेल्या (खळगे पडलेल्या) दातांची नोंद करतात. अशा चाचण्या देशातील विविध भागांत घेण्यात येतात. एखाद्या विशिष्ट भागातील लोकांचा आहार, तेथील पाणी वा इतर घटकांमुळे दात नव्याने किडण्यात काही फरक पडतो की काय, हे ठरविण्यासाठी अशा चाचण्या घेतात. या चाचणी अभ्यासाच्या निष्कर्षांचे संख्याशास्त्राच्या पद्धतीने मूल्यमापन करण्यात येते आणि बहुतकरून हे निष्कर्ष दंतवैद्यविषयक ज्ञानपत्रिकांमध्ये छापतात. जाहिरात कंपनीतील वैज्ञानिक अशा तांत्रिक लेखांचा आढावा घेतात. याचा उपयोग आपल्या उत्पादनासाठी करावयाच्या दाव्यांसाठी ते करतात. शिवाय यातून आणखी काही नवीन दावे करता येऊ शकतील की काय याचाही निर्णय ते यांच्या आधारे घेतात.

अमेरिकेत प्रसारमाध्यमाचे काम खासगी रीत्या चालते. त्यासाठी त्यांची जाळी आहेत. त्यांच्यामार्फत व्यापारी जाहिरातींचेही प्रसारण होते. जाहिरातींतून निरनिराळे दावे केलेले असतात. या दाव्यांची पुष्टी करणारे लेखी दस्तऐवज वा कागदपत्रे प्रसारमाध्यमांना आधी तयार करावी लागतात. नंतरच ते जाहिरात प्रसारित करतात. त्यांची तपासणी मंडळे असतात. त्यांच्याकडे वृत्तान्त पुस्तिका सादर करतात. त्यासोबत दाव्याला पुष्टी देणारा वैज्ञानिक पुरावा असलेले तपशिलवार निवेदन जोडलेले असते. संदर्भ साहित्याचा उल्लेखही त्यात असून प्रसिद्ध झालेल्या अहवालांच्या प्रतीही त्याला जोडलेल्या असतात. या तपासणी मंडळाकडून रास्त प्रश्न उपस्थित केले जातात व त्यांची लेखी उत्तरे द्यावी लागतात. उदाहरणार्थ, एका जाहिरातीत एका अँटॅसिड गोळीने एका अम्लाचे उदासिनीकरण झाल्याचे दाखविण्यात आले होते. तेव्हा तपासणी मंडळाने हे अम्ल प्रत्यक्षात किती आहे व त्याचे विद्रावातील प्रमाण किती आहे, असा प्रश्न विचारला होता. तसेच एका टूथपेस्टच्या जाहिरातीत किडके दात जबड्यात मागील भागात असतात, असा उल्लेख होता. या उल्लेखाला कोणता आधार आहे, असा प्रश्न तपासणी मंडळाने उपस्थित केला होता. अशा दाव्यांच्या पुष्ट्यर्थ रुग्णालयातील प्रत्यक्ष चाचण्यांचाही हवाला दिलेला असतो. हा दावा तपासून पाहण्याची विनंतीही तपासणी मंडळ करू शकते.

कधीकधी जाहिरात कंपनीचे पुस्तीलेखक पुरेसा पुरावा नसलेला दावा जाहिरातीच्या मजकुरात करतात. अशा वेळी हा दावा टिकण्यासारखा अथवा शक्य कोटीतील आहे की नाही हे ठरविणे कंपनीच्या वैज्ञानिकांचे काम असते. अशा दाव्यांवर विश्वास ठेवण्यास पुरेसे कारण असल्यास त्याविषयी प्राथमिक चाचण्या घेतात आणि त्या आशादायक आहेत असे वाटले, तर त्यांतून मिळालेल्या निष्कर्षांविषयी सल्लागार कंपनीच्या संशोधन व विकास विभागाशी चर्चा करतात. मग तेथील वैज्ञानिक या निष्कर्षांची खातरजमा करून घेतात अथवा हे काम एखाद्या स्वतंत्र प्रयोगशाळेकडे

सोपवितात. यानंतरच्या चाचण्यांवरून दावा टिकणारा आहे की नाही ते नक्की ठरते.

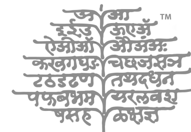
अशा तऱ्हेने पुस्तीलेखकांचे दावे तपासून पाहिल्याने वेळेची व पैशाची बचत होऊ शकते. कारण भरभक्कम पुराव्याच्या आधाराविना एखादी कल्पना विकसित करण्यासाठी परिश्रम घेणे हा बुद्धीचा अपव्ययच ठरतो. याउलट, प्राथमिक अवस्थेतच एखादी कल्पना सोडून देणे फायद्याचे ठरते. एखादी कल्पना वैज्ञानिक आधारावर निकामी ठरल्यास तेव्हा दोन पर्याय दिले जावेत, हे टेड बेट्स कंपनीच्या विज्ञान विभागाचे तत्त्वज्ञान (धोरण) आहे. पुस्तीलेखकांना हे पर्याय स्वीकारार्ह वाटले नाहीत, तर मग त्यांनी नवीन कल्पना सुचविणे आवश्यक होते. अशा तऱ्हेने हा क्रम चालू असतो.

दृश्यांतून प्रात्यक्षिक दाखविणे

चित्रदृश्य अथवा चित्रफीत हा दूरचित्रवाणीवरील व्यापारी जाहिरातीचा अंगभूत भाग बनला आहे. कारण त्याद्वारे एकमात्र विक्री प्रस्तावाला म्हणजे जाहिरातीतून ग्राहकाला द्यावयाच्या संदेशाला बळकटी येते. अर्थात अशी चित्रफीत ही सर्व प्रकारच्या ग्राहकांना चटकन समजेल इतकी सोपी असावी लागते. शिवाय तिच्यात उत्पादनाचे वैशिष्टच वा कार्याचे स्वरूप बिनचूकपणे व सचोटीने दाखविणे जरुरीचे असते. अशी चित्रफीत तयार करताना जाहिरात कंपनीचा विज्ञान विभाग विविध प्रात्यक्षिकांची शिफारस करतो. अशा जाहिरातीत वेळ हा महत्त्वाचा घटक असतो. दूरचित्रवाणीवरील बहुसंख्य व्यापारी जाहिराती जास्तीत जास्त तीस सेकंदांच्या असतात. यांपैकी १० ते १५ सेकंदांत प्रात्यक्षिक दाखवायचे असते. अर्थात काळ लोटला आहे हे दाखविण्यासाठी काळ खंडित वा विरून गेल्याचे दाखविणारी व्हिडिओ तंत्रे वापरता येतात. जेव्हा वेळ हाच खुद्द जाहिरातीतील संदेशाचा महत्त्वपूर्ण अविभाज्य घटक असतो, तेव्हा प्रत्यक्षात लोटलेला काळ पडद्यावर दाखवावा वा सूचित करावा लागतो. उदाहरणार्थ, धुलाई यंत्राच्या एका जाहिरातीत कपडा धुवायला टाकल्यापासून ते तो सुकविला जाईपर्यंत लागणारा काळ जाहिरातीतील घड्याळावरून लक्षात येतो. अशा तऱ्हेने प्रात्यक्षिकाला दृश्यरूप देणाऱ्या चित्रफितीची योजना आखतानाच ती दाखविण्यास किती वेळ लागेल ते काळजीपूर्वक नोंदवून ठेवतात.

काही बाबतींत साक्षात प्रात्यक्षिक चित्रफितीत दाखविणे शक्य होत नाही. अशा वेळी त्याच्याशी साम्य दाखविणारे रूपक शोधणे हे विज्ञानाचे काम असते. यासाठी फ्ल्युओराइडयुक्त टूथपेस्टचे उदाहरण पाहू या. जेव्हा अशी टूथपेस्ट वापरण्यात येते तेव्हा तिच्यातील फ्ल्युओराइडचे विद्युतभारित रेणू (आयत) दंतवल्कात म्हणजे दाताच्या लुकणात (एनॅमलमध्ये) शिरतात. त्यामुळे दंतवल्काची रचना बदलते व त्यामुळे त्याच्यात अम्लाचा शिरकाव होऊ शकत नाही. परिणामी दात किडण्याचे प्रमाण कमी होते. दाताच्या लुकणाच्या पृष्ठभागामध्ये फ्ल्युओराइडचे रेणू कसे प्रत्यक्ष शिरतात, हे चित्रफितीत कसे दाखविणार ? किरणोत्सर्गाचे तंत्र वापरून हे दाखविणे शक्य आहे. मात्र या तंत्राचा वापर केल्यास ही चित्रफीत पाहून ग्राहक भयभीत होतील. रेणू दाताच्या लुकणात कसे जातात हे दाखविण्यासाठीच येथे किरणोत्सर्गाचा वापर केला आहे. मात्र हे तीस सेकंदांच्या कालावधीत ग्राहकांना पटवून देणे अशक्य नसले, तरी अवघड नक्कीच आहे. त्यामुळे ही टूथपेस्ट किरणोत्सर्गी आहे की काय अशी शंका ग्राहकांच्या मनात घर करणे शक्य आहे. आणि असा गैरसमज जाहिरातीच्या मूळ उद्देशाला छेद देणारा ठरेल.

म्हणून जेव्हा हे दाखविण्यासाठी दूरचित्रवाणीवरील जाहिरातीची चित्रफीत तयार करण्याचे ठरले, तेव्हा दातामध्ये फ्ल्युओराइड कसे शिरते हे दाखविण्याचा अचूक पर्याय शोधणे आवश्यक होते. याकरिता प्रयोगशाळेत चाचण्या घेण्यात आल्या आणि प्रत्यक्ष माणसाकडून होणाऱ्या टूथपेस्टच्या वापराचा अभ्यासही करण्यात आला. यावरून टूथपेस्टसारख्या दातवणातील फ्ल्युओराइडचे रेणू दाताच्या लुकणामध्ये १ मायक्रोमीटर (इंचाच्या ४ लाखाव्या भागाएवढे) खोलीपर्यंत शोषले जातात. क्रियेचे चित्र दर्शकांसमोर उभे करण्यासाठी या क्रियेशी साम्य असणाऱ्या अनेक कल्पना तपासून पाहण्यात आल्या. एका पुस्तीलेखकाने खडूच्या कांडीत द्रवपदार्थ शोषला जातो ही कल्पना सुचविली होती. आणि अखेरीस याच कल्पनेचा चित्रफितीत वापर करण्यात आला. या कल्पनेत खडू म्हणजे दात आणि वनस्पतींपासून मिळविण्यात आलेल्या रंजकद्रव्याचे पाणी म्हणजे फ्ल्युओराइड असे समीकरण मांडण्यात आले. मग खडू या





पाण्याने रंगविण्यात आला. निरनिराळ्या छापांच्या खडूंमध्ये हे पाणी कमीजास्त प्रमाणात शोषले जाते, असे दिसून आले. काही खडूंवर याचे केवळ पूटच चढले, व रंग अजिबात शोषला गेला नाही. तर अन्य प्रकारच्या खडूंमध्ये रंगीत पाणी फारच जलदपणे व खोलवर शोषले गेले. खडूमध्ये रंग किती खोलीपर्यंत व कोणत्या वेगाने घुसतो, ही या चित्रफितीची वैशिष्टये होती. कारण रंग संपूर्ण खडूमध्ये घुसलेला नाही हे दाखविणे आवश्यक होते. दातांमध्ये जे काही घडते ते बिनचूकपणे दाखवायचे झाल्यास खडूच्या आडव्या छेदातील १० टक्क्यांहून जास्त भागात रंग पसरता कामा नये, हे पाहिले पाहिजे. सल्लागार कंपनीच्या संशोधन व विकास विभागातील विशेषज्ञांनी प्रयोग करून हा निष्कर्ष काढला होता. रंगीत पाणी ब्रशने खडूला लावल्यास त्याच्या परिघाच्या ३/४ भागापेक्षा जास्त भाग रंगविला जाणार नाही, अशी काळजी घेणेही गरजेचे होते. प्रत्यक्ष अभ्यासातूनही असेच आढळले होते. लोक दातांवरून ब्रश निरनिराळ्या तऱ्हांनी फिरवतात. आणि असे करताना दाताच्या काही भागापर्यंत ब्रश पोचत नाही. या निकषांची पूर्ती करण्यासाठी प्रयोगशाळेत अनेक प्रकारे चाचण्या घेण्यात आल्या आणि यातून निर्दोष चित्रफीत बनविणे शक्य झाले.

तथापि जाहिरातीशी संबंध येणारा वैज्ञानिक प्रत्यक्ष उत्पादन वापरूनच चित्रफीत तयार करण्याची धडपड सतत करीत असतो. यासाठी हातांनी बश्या धुण्याच्या द्रवरूप प्रक्षालकाच्या चित्रफितीचे उदाहरण देता येईल. या प्रक्षालकाने हात चरबट व लाल लाल होत नाहीत हे आधी घेण्यात आलेल्या प्रत्यक्ष चाचण्यांमधून सिद्ध झालेले होतेच. मात्र या प्रक्षालकाने बश्या स्वच्छ होतात की नाहीत, हा प्रश्न सोडवायचा होता. यासाठी जाहिरात कंपनीच्या प्रयोगशाळेत चाचण्या घेण्यात आल्या. या चाचण्यांमध्ये पाण्याचे तापमान, बश्यांचे आकारमान, त्या कशाने व किती प्रमाणात खरकटया झाल्या आहेत ते, पाण्यात टाकण्यात येणाऱ्या या द्रवरूप प्रक्षालकाचे प्रमाण आणि इतर परिस्थिती या सर्व गोष्टी काटेकोरपणे नियंत्रित करण्यात आल्या होत्या. यांमध्ये दर वेळी निराळ्या छापाचा प्रक्षालक वापरण्यात येई. सल्लागार कंपनीच्या संशोधन व विकास विभागाच्या मतानुसार बशीमधील पाण्यातील सर्व फेस संपला म्हणजे त्या द्रवाची प्रभावी रीतीने स्वच्छ करण्याची क्षमता संपते. अळंबी, टोमॅटो वगैरेंचे तोंडीलावणे; रस्सा भाज्या, स्पॅगेट्टी, सॉस यांसारख्या नेहमीच्या खाद्य पदार्थांनी प्रयोगशाळेत शेकडो बश्या खरकटया करण्यात आल्या. अचूकपणे वजन करून त्यांचे खरकटे होण्याचे प्रमाण ठरविण्यात येई. अशा तऱ्हेने प्रत्येक बशीवर खरकटयाचे प्रमाण व प्रकार एक प्रकारचेच ठेवण्यात आले होते. नंतर बश्या प्रक्षालकाच्या द्रावाने धुण्यात आल्या. धुतलेल्या प्रत्येक बशीचे स्वतंत्रपणे मूल्यमापन करण्यात आले व त्यासाठी फेसाचे काळजीपूर्वक निरीक्षण करण्यात आले. अशा चाचण्या पुनःपुन्हा घेण्यात आल्या. यावरून सदर कंपनीच्या प्रक्षालकाने इतर कंपन्यांच्या प्रक्षालकांपेक्षा अधिक बश्या धुतल्या जातात असे दिसून आले. विशेष म्हणजे याला स्पर्धक असणाऱ्या एका प्रक्षालकापेक्षा सदर कंपनीच्या तेवढयाच प्रक्षालकाने दीडपट बश्या अधिक धुतल्या गेल्याचे दिसून आले. अर्थात असे निष्कर्ष ही काही आश्चर्याची गोष्ट नाही. कारण प्रक्षालकांचे संघटन वेगळे असते; शिवाय उत्पादनाच्या वेळी योग्य रीतीने गुणवत्ता नियंत्रण केलेले असल्यास प्रक्षालकाची क्रियाही अधिक चांगल्या प्रकारे होते. अशा तऱ्हेने सदर कंपनीच्या प्रक्षालकाचा वापर त्याच्या अविष्टानावरील सूचनांबरहुकूम केल्यास ग्राहकाच्या पदरी निराशा पडणार नाही, हे यावरून कळून आले.

वस्तूच्या वेष्टनावरील सूचनांनुसार दातांची कवळी स्वच्छ करणारे एक उत्पादन कसे वापरावे हे एका जाहिरातीच्या चित्रफितीत प्रत्यक्षच दाखविण्यात आले होते. या द्रव्याची वडी होती. ही कपभर पाण्यात टाकून विरघळविण्यात येते आणि कवळी त्यात बुडविण्यात येते. कवळीवर नैसर्गिक दातांवर पडतात तसे डाग पाडण्यात आले होते. या द्रावामुळे फेस होऊन व विरंजन म्हणजे रंग घालविण्याची क्रिया होऊन कवळी स्वच्छ होते. प्रत्यक्ष कवळीवर घेण्यात आलेल्या चाचण्या यशस्वी झाल्या खऱ्या. मात्र जाहिरातीच्या चित्रफितीत त्या कशा रीतीने दाखवायच्या हा प्रश्न होता. या चित्रफितीची जुळवाजुळव सुरू झाली तेव्हा असे लक्षात आले की, जाहिरातीत नैसर्गिक दात किंवा कवळी दाखविणे हे त्या काळात अमेरिकेत चांगल्या अभिरुचीचे लक्षण मानले गेले नसते. यावर एकदा

चर्चा चालू असताना एकाने 'मोत्यांसारखे दात' हा वाक्प्रचार वापरला. यावरून चित्रफितीत मोत्यांचा सर दाखविण्याची कल्पना पुढे आली. मात्र मोत्याचा पृष्ठभाग व कवळीसाठी वापरण्यात येणाऱ्या अॅक्रिलिक द्रव्याचा पृष्ठभाग यांची गुणवैशिष्टये अगदी वेगवेगळी असल्याचे दिसून आले. यामुळे मोती वापरून कवळीवर या द्रव्याची क्रिया कशी होते, ते चित्रफितीमध्ये अगदी हुबेहूब बिनचूकपणे दाखविता येणे शक्य नव्हते. यामुळे पुढील प्रश्न ओघानेच समोर उभा राहिला: कवळीसाठी वापरण्यात येणाऱ्या अॅक्रिलिक द्रव्यापासूनच 'मोत्यांचा' सर का तयार करण्यात येऊ नये ?

नंतर विज्ञान विभागाने कवळ्यांचे द्रव्य बनविणाऱ्या उत्पादकांशी संपर्क साधला व ज्या अॅक्रिलिक द्रव्यापासून कवळी बनवितात त्याचे छोटे ठोकळे मिळविले. नंतर यंत्रावर कातीव काम करून त्यांचे मोती बनविले. मग दंतवैद्य व कवळी बनविणाऱ्या तंत्रज्ञांशी त्यांनी कवळीवर व दातांवर पडणाऱ्या डागांविषयी चर्चा केली. ठराविक खाद्य पदार्थ, चहा, कॉफी, तंबाखू वगैरेंमुळे डाग पडतात. दात किंवा कवळी यांच्याभोवती जिलेटीनसारखे बुळबुळीत द्रव्याचे एक पटल बनते व त्यात सूक्ष्म जंतू असतात. या पटलात डाग पडण्याची क्रिया घडत असते. अर्थात असे पटल अॅक्रिलिक द्रव्यापासून बनविलेल्या मोत्यांवर तयार करता येत नाही. हे साध्य करण्यासाठी एक प्रयोगशालीय पद्धती वापरतात. तीमध्ये हे मोती कृत्रिम रीतीने बनविलेल्या पटलाच्या द्रव्यासारख्या द्रवात बुचकळतात. अशा तऱ्हेने या अॅक्रिलिक मोत्यांवर संस्करण करून पटलाचे आवरण चढवितात. नंतर ते ब्ल्यूबेरी पात्र यासारख्या खाद्य पदार्थात ठेवून चक्क ओव्हनमध्ये भाजतात. हा खाद्य पदार्थ थंड झाल्यावर त्यातून मोती बाहेर काढतात. मग ते कवळी साफ करणाऱ्या विद्रावात त्याच्या वेष्टनावरील सूचनांनुसार ठेवतात. आणि ते कितपत स्वच्छ होतात ते पाहतात. अशा प्रकारे या उत्पादनाचे कार्य व्यवस्थितपणे होते की नाही ते कळते. नंतर चहा, कॉफी व तंबाखू यांनी पडणाऱ्या डागांविषयीच्या चाचण्या घेण्यात आल्या. आणि सर्व चाचण्यांत हे उत्पादन उत्तम कार्य करते हे दिसून आले. अखेरीस या सर्व माहितीच्या आधारे कवळी साफ करणाऱ्या द्रवाची प्रत्यक्ष प्रात्यक्षिके समाविष्ट करून चित्रफीत तयार करण्यात आली.

दात साफ करणाऱ्या उत्पादनाच्या मदतीने दोन दातांमधील एकमेकांना लागून असणाऱ्या बाजूंवरील डागही कसे निघून जातात, हे दाखविणारी एक दुसरी चित्रफीतही बनविण्यात आली. यासाठी वरील अॅक्रिलिक द्रव्याचे यंत्रावर छोटे छोटे ठोकळे बनविण्यात आले. आणि छोट्या बिजागऱ्यांनी ते एकमेकांना जोडण्यात आले. मग वरीलप्रमाणेच डाग पाडण्याच्या व ते घालविण्याच्या क्रिया केल्यावर ते चित्रफितीत अलग करून दाखविण्यात आले. अशा तऱ्हेने दातांच्या केवळ दर्शनी पृष्ठभागावरीलच नव्हे तर दोन दातांमध्ये असणाऱ्या पृष्ठांवरील डागही या उत्पादनाने जातात, हे दाखविता आले. या चित्रफितीने उत्पादनाचे महत्त्व अधिक ठसविण्यात आले.

व्यापारी जाहिरातीचे चित्रण

व्यापारी जाहिरातीचे चित्रण करताना विज्ञानविभागातील लोक निर्माता, दिग्दर्शक व प्रत्यक्ष चित्रण करणारी मंडळी यांच्याशी सतत संपर्क राखून असतात. चित्रणाआधी चित्रफितीविषयीही सर्व मंडळी सखोल चर्चा करतात. कॅमेऱ्यापुढे प्रात्यक्षिकाचे प्रदर्शन नेमके कसे व्हायला हवे ते विज्ञान विभागातील लोक तपशीलवारपणे विशद करतात. यामुळे प्रयोगशाळेतील चाचण्यांची सर्व बाबतींत योग्य ती नक्कल चित्रफितीत दाखविता येते. उदाहरणार्थ, एखाद्या अँटॅसिड औषधाची अम्लाचे उदासिनीकरण करण्याची क्षमता दाखवायची झाल्यास हायड्रोक्लोरिक अम्ल असलेले एक चंचुपात्र व पीएच मूल्य किंवा विद्रावाची अम्लविम्लता दर्शविणारा दर्शक द्रवपदार्थ वापरतात. हायड्रोक्लोरिक अम्लाची संहती म्हणजे त्याचे पाण्यातील नेमके प्रमाण आधीच नक्की केलेले असते. यात टाकण्यात आलेला दर्शक हा प्रमाणभूत विद्राव असून विशिष्ट पीएच मूल्यांदरम्यान त्याचा रंग बदलतो. यामुळे अँटॅसिडच्या डाव्यात सूचित केलेल्या प्रमाणाइतक्या पातळीपर्यंत अम्लाचे उदासिनीकरण झाल्याने रंग बदलल्याचे लक्षात येते. यासाठी लागणारी अँटॅसिडची गोळी किरकोळ विक्री करणाऱ्या औषधाच्या दुकानातून घेतात. प्रयोगशाळेतील प्रयोगाबरहुकूम चित्रफितीसाठीच्या प्रात्यक्षिकाचे चित्रण करतात.





एका नेलपॉलिशचा कठीणपणा प्रात्यक्षिकांद्वारे प्रदर्शित करण्यासाठी एका पुस्तीलेखकाने पुढील नाट्यमय मार्ग सुचविला होता : टेबल टेनिसच्या चेंडूंवर नेलपॉलिश लावायचे व मग त्या चेंडूंनी प्रत्यक्ष टेबल टेनिस खेळायचे. ही कल्पना जाहिरात कंपनीच्या विज्ञान विभागाकडे आली. तेव्हा तेथे अशा चेंडूंवर नेलपॉलिशचे दोन हात देण्यात आले. कारण बहुतेक स्त्रिया नखांवरही नेलपॉलिशचा दोनदा लेप देतात. चेंडूंवरील नेलपॉलिश चांगले सुकल्यावर ते घेऊन टेबल टेनिस अगदी जोमात खेळण्यात आले. नंतर चेंडूंचे भिंगाने निरीक्षण व परीक्षण केले. यातून चेंडूंवरच्या नेलपॉलिशच्या सुटचा झालेल्या पापुद्रयांची व त्याला पडलेल्या भेगांची तपासणी करण्यात आली. अशी चाचणी नवनवीन चेंडू घेऊन अनेक वेळा घेण्यात आली. तसेच निरनिराळ्या छटांचे नेलपॉलिश व वेगवेगळे खेळाडू घेऊनही या चाचण्या पुष्कळदा घेण्यात आल्या. सर्वांचे चित्रण करण्यास एकच पद्धती वापरण्यात आली. अशा तऱ्हेने या चाचण्यांवरून सदर नेलपॉलिश चांगलेच कठीण म्हणजे टिकाऊ असल्याचे दिसून आले. शेवटी चित्रफितीचे चित्रण करताना जाहिरातीत प्रसिद्ध व्यावसायिक खेळाडू (अर्थात तरुणी) खेळताना दाखविल्या होत्या.

एखाद्या उत्पादनाचे लाभ जाहिरातीतून दाखविताना जेव्हा प्रत्यक्ष जिवंत माणसाशीच संबंध येतो तेव्हा असे चित्रण करणे हे अधिक अवघड असे आव्हान असते. समजा, डोळ्याला आलेली लाली घालवायचे औषध आहे. त्याचे काही थेंब डोळ्यांत टाकल्यास डोळ्याची लाली जाते, निदान कमी तरी होते. आता हे सर्व कसे चित्रित करता येऊ शकेल ? असेच एक उत्पादन जाहिरातीसाठी आले होते. त्याच्यात एक वैद्यकीय दृष्ट्या मान्यताप्राप्त लाली घालविणारा घटक होता (डोळ्यांतील रक्तवाहिन्यांत जादा रक्तसंचय होऊन त्यांना लाली येते व ती कमी करणाऱ्या अशा घटकाला डीकॉंजेस्टंट म्हणतात). हे औषध बाजारात सर्रास विकले जात होते आणि लाखो लोकांनी ते वापरले होते. रुग्णालयातील प्रत्यक्ष माणसांवर घेण्यात आलेल्या चाचण्यांवरून ते लाली घालविण्याच्या दृष्टीने प्रभावी असल्याचेही आढळले होते. हा प्रभावी गुण दर्शविणारी ' जिवंत ' जाहिरात तयार करण्याची शक्यता अजमावून पाहायची होती. याकरिता काही तरुणींना (मॉडेल्स) जाहिरातीसाठीच्या चाचणीत सहभागी करून घ्यायचे ठरले. त्यांना या चाचणीची सर्व कल्पना आधीच देण्यात आली होती आणि यासाठी त्यांच्याकडून संमतिपत्रावर सहीही घेण्यात आली होती. प्रथम नेत्रतज्ज्ञांकडे नेऊन त्यांना डोळ्यांचे आणखी कोणते अन्य दुखणे नाही ना याची तपासणी करण्यात आली. या कसून करण्यात आलेल्या तपासणीत ज्यांना डोळ्यांची व्याधी नसल्याचे आढळले, त्यांना नंतर प्रयोगशाळेत नेण्यात आले. तेथेही नेत्रतज्ज्ञ उपस्थित होताच. मग या तरुणींच्या डोळ्यांत धूर सोडून अथवा डोळे ताठ उघडे ठेवून एकसारखे एकटक पाहण्यास लावून त्यांच्या डोळ्यांत लाली निर्माण करण्यात आली. नंतर सदर औषधाच्या आवेष्टनावर असलेल्या सूचनांनुसार त्याचे थेंब या तरुणींच्या डोळ्यांत टाकण्यात आले. यामुळे लाली नाहीशी होण्यास लागणारा कालावधी थांबते घड्याळ (स्टॉप वॉच) वापरून मोजण्यात आला. या निरीक्षणावरून या औषधाने डोळ्यांची लाली काही सेकंदांतच जाते असे दिसून आले. ही चाचणी दहाजणींवर घेण्यात आली. यावरून व्यापारी जाहिरातीसाठी अशा चाचणीचे चित्रण करणे शक्य असल्याचे उघड झाले.

अशा तऱ्हेचे चित्रण हे निराधार नाही म्हणजे फसवणूक वा चलाखी नाही हे शासनातील संबंधित अधिकारी आणि प्रसारमाध्यमातील तज्ज्ञांना पटवून द्यावे लागते. याकरिता विज्ञान विभागातील एक सदस्य या चित्रणाच्या वेळी साक्षीदार म्हणून उपस्थित राहिला होता. हे चित्रण बिनचूकपणे होते की नाही, याची खातरजमा करून घेण्याची जबाबदारी त्याच्यावर टाकण्यात आली होती. थोडक्यात या जाहिरातीच्या निर्मितीमधील तो तांत्रिक सल्लागार होता.

सल्लागार कंपनीचा विज्ञान विभाग प्रत्येक जाहिरातीच्या चित्रफितीविषयीचा लेखी अहवाल जाहिरात कंपनीला देतो. जाहिरातीतील उत्पादन व त्याचा उत्पादक यांची नावे, जाहिरातीचे शीर्षक, ती दाखविण्यास लागणारा कालावधी, या चित्रफितीचे निर्मितिस्थल व काल आणि चित्रफितीचा हेतू हे सर्व त्या अहवालात नमूद केलेले असते. आधीच्या कायदेशीर दस्तऐवजाचा आढावाही या अहवालात थोडक्यात घेण्यात आलेला असतो. चित्रफितीतील प्रात्यक्षिकांत वापरलेल्या द्रव्यांची

यादी तसेच चाचण्यांतून मिळालेले निष्कर्ष व त्यांची फलनिष्पत्ती ही अहवालात दिलेली असतात. ज्याला कोणाला प्रात्यक्षिकाची सत्यता पडताळून पाहायची असेल, तो हा अहवाल पाहू शकतो.

जाहिरातीशी निगडित कायदे व विज्ञान

जाहिरात कंपनीचा कायदा विभाग असतो व त्याला अनेक कामे पार पाडायची असतात. कंपनीने तयार केलेल्या जाहिरातीतून देण्यात येणाऱ्या विक्री संदेशांमधून नकळत येऊ शकणाऱ्या बेकायदा गोष्टी टाळणे हेही या विभागाचे एक काम असते. यामध्ये मदत करण्यासाठी पुन्हा वैज्ञानिकाची आवश्यकता असते. कारण जाहिरातीतून तांत्रिक स्वरूपाचे दावे करण्यात आलेले असतात व प्रात्यक्षिकातही तांत्रिक बाबी आलेल्या असतात. या गोष्टींची पुष्टी योग्य प्रकारे होते आहे, हे हा शास्त्रज्ञ कायदेतज्ज्ञांना समजावून देऊ शकतो.

टेड बेट्स कंपनीमधील वैज्ञानिक व कायदेतज्ज्ञ व्यापारी जाहिरातीच्या वैज्ञानिक आधाराची छाननी करतात. अशा बैठकीत कसून तपासणी अपेक्षित असते. या वेळी कायदेतज्ज्ञ हे जणू प्रतिपक्षाचे वकील आहेत, असे समजून सर्व बाजूंनी कायदेशीर बाबींचा कीस पाडून खातरजमा करून घेतात. अशा प्रकारे ते वैज्ञानिकांकडून मिळणारी तपशिलवार तांत्रिक माहिती काळजीपूर्वक ऐकून घेतात. आणि कायदेविषयक संस्था, प्रसारमाध्यमे आणि ग्राहकांचे हित जपणाऱ्या संघटना यांच्याकडून उपस्थित केल्या जाऊ शकतील अशा हरकती, प्रश्न यांचेही निरसन करून घेतात. ही सर्व माहिती हाती आल्यावरच कायदा विभाग पुढील निर्णय घेतो. जाहिरातीमधून वास्तवतेचा आधार असलेला संदेशच प्रसारित होत आहे ना, हे ते ताडून पाहतात. तसेच त्यातून निराधार किंवा असत्य गोष्टी ध्वनित होत नाहीत ना, याची खात्री करून घेतात.

एखाद्या जाहिरातीत करण्यात आलेला प्रत्येक दावा अगदी साधा असला आणि तिच्या प्रात्यक्षिकाची चित्रफीतही कायदेशीर ठरलेली असली, तरी जाहिरातीतून व्यक्त होणारा सर्वसाधारण अभिप्राय किंवा तिच्याद्वारे ग्राहकांवर पडणारा एकूण प्रभाव हा तिच्या कायदेशीरपणाविषयीचा निर्णायक घटक असतो. याविषयीचा अंतिम निर्णय घेण्याचे काम कायदा विभागाचे असते. डॉक्टरच्या चिठ्ठीशिवाय द्यावयाच्या औषधांविषयीचे कायदेविषयक व्याप्तिलेख प्रसिद्ध होतात (उदाहरणार्थ, अमेरिकेतील अन्न व औषध प्रशासनाकडून प्रसिद्ध होणारे व्याप्तिलेख). जाहिरात कंपनीतील कायदेतज्ज्ञांना हे लेख समजून घ्यावे लागतात. अमेरिकेतील सदर प्रशासनाने १९७२ साली अशा औषधांची तपासणी केली होती आणि त्यांची सुरक्षितता व उपयुक्तता निश्चित करण्याचा प्रयत्न केला होता. यातून व्याप्तिलेख तयार करण्यात आला. याकरिता विविध प्रकारच्या औषधांविषयी प्रसिद्ध झालेली व अप्रकाशित माहिती तपासून पाहणे आवश्यक होते. याकरिता सदर प्रशासनाने बाहेरच्या तज्ज्ञांची मंडळे नेमली होती. अशा मंडळांत मतदानाचा अधिकार नसलेले दोन तज्ज्ञ असतात. पैकी एक उद्योगाचा व दुसरा ग्राहक संघटनांचा प्रतिनिधी असतो. असे प्रत्येक मंडळ आपले निष्कर्ष व सूचना असणारा अहवाल अन्न व औषध आयुक्ताला सादर करते. त्यावरून प्रस्तावित व्याप्तिलेखाचा वा प्रबंधिकेचा मसुदा तयार करतात. तो 'फेडरल रजिस्टर'मध्ये प्रसिद्ध होतो. मग संबंधित लोक त्याच्यावर टीकाटिप्पणी करू शकतात व अधिक माहिती विचारार्थ पुढे मांडू शकतात. याची तपासणी करून सदर प्रशासन तात्पुरता वा अंतरिम हुकूम प्रसिद्ध करते. यात विनिमयाच्या (कायदेशीर) रूपात प्रस्तावित प्रबंधिका मांडतात. यावर लोकांकडून आक्षेप येऊ शकतात. असे आक्षेप जनहिताच्या दृष्टीने योग्य वाटल्यास आयोग त्यांवर चर्चा करण्यासाठी वेळ ठरवून देतो. या चर्चेतून पुढे येणाऱ्या मुद्द्यांचा विचार करून प्रबंधिकेला अंतिम रूप देतात. ती प्रसिद्ध झाली की तसा कायदा होतो. यानंतर डॉक्टरच्या चिठ्ठीशिवाय द्यावयाचे औषध या कायद्याबरहुकूम असावे लागते.

अशा प्रबंधिकेत वैज्ञानिक भाषा वा परिभाषा वापरलेली असते. त्यामुळे सामान्य व्यक्तीला हे नियम सहजपणे समजतातच असे नाही. कंपनीचा विज्ञान विभाग याचा गोषवारा तांत्रिक भाषा टाळून तयार करतो. यामध्ये जाहिरात कंपनी हाताळीत असलेल्या उत्पादनाला लागू पडेल अशा मुद्द्यांवर भर देऊन ते ठसठशीतपणे मांडण्यात येतात. लेबलविषयक मान्यताप्राप्त व सांकेतिक हक्कांचाही यात अंतर्भाव करण्यात येतो. ही सर्व माहिती जाहिरात कंपनीतील पुस्तीलेखकांच्या दृष्टीने महत्त्वाची असते. लेबलविषयक हक्क व दावे

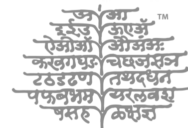
यांविषयीची भाषाही तांत्रिक स्वरूपाची असते आणि ती ग्राहकाला उमजेलच असे नाही. मात्र जाहिरातीतून द्यावयाचा संदेश हा सर्वसामान्य ग्राहकाला समजेल अशा भाषेत लिहिणे आवश्यक असते. अर्थात भाषेचे असे सुलभीकरण केले, तरी तिच्यातून लेबलविषयक हक्कच ध्वनित होणे गरजेचे असते. म्हणून मूळ उद्देश व आशय यांना धक्का लागू न देता जाहिरातीचा संदेश सर्वसामान्य ग्राहकांपर्यंत पोचवायचा असल्यास त्यासाठी वैज्ञानिकांची मदत घेणे अपरिहार्य असते.

सांघिक कार्य

जाहिरातीचे काम हे एक सांघिक कार्य असते. यातून विलक्षण व चटकन लक्षात येईल व राहील असा विक्री-संदेश तयार करणे आणि तो चित्रे, ध्वनिफीत वा चित्रफीत यांतून ग्राहकांपर्यंत पोचविणे हा जाहिरातीचा हेतू असतो. तो साध्य करण्यासाठी विज्ञानाची मदत घेतात. मात्र वैज्ञानिकाने विधायक सांघिक कार्य करणाऱ्या अशा तुकडीतील आपण एक सदस्य आहोत, हे विसरून चालत नाही. एखादे जाहिरातीसाठी आलेले उत्पादन आणि त्याच्याशी तुल्य व स्पर्धा करू शकतील अशी उत्पादने यांविषयीची मूलभूत स्वरूपाची माहिती वैज्ञानिकाने लेखकाला पुरवायची असते. चित्रफितींच्या मदतीने प्रात्यक्षिके सादर करणे, त्यांची चाचणी घेणे, चित्रण करणे या गोष्टींत शास्त्रज्ञाची मदत मोलाची ठरते. जाहिरातीत करण्यात आलेले दावे साधार आहेत, हे कायदेतज्ज्ञाला समजावून देण्याचे कामही शास्त्रज्ञच करतो. चित्रफितीतील प्रात्यक्षिकाविषयीचे दस्तऐवज बनविण्यासाठी शास्त्रज्ञाची मदत होते. तसेच एखाद्या उत्पादनाविषयीची तांत्रिक माहिती मिळवून ती सर्व संबंधितांना देणे आणि उत्पादकाच्या संशोधन व विकास विभागाशी निकटचा संपर्क राखणे हीही शास्त्रज्ञाची कामे असतात. अशा प्रकारे पुस्तीलेखक, कला दिग्दर्शक, हिशेबनीस, कायदेतज्ज्ञ, निर्माता, दिग्दर्शक आणि शास्त्रज्ञ यांच्या परस्परसहकार्यातून जाहिरात तयार होत असते आणि यातील शास्त्रज्ञाची भूमिका दिवसेंदिवस अधिक महत्त्वाची होत चालली आहे. थोडक्यात यामुळे विज्ञान हे जाहिरातीचे एक अविभाज्य अंग बनले आहे.

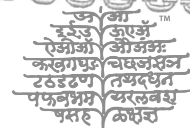
[मुख्य संदर्भ: स्टॅन्ली दे निस्को यांचा ‘ व्हेन ॲडव्हर्टायझिंग टर्न्स टू सायन्स ’ हा लेख.]

* *





अनुक्रमणिका



राज्य मराठी विकास संस्थाद्वारे संगणकीकृत



द्वारा प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई

मराठी चित्रपट व आपली हास्यरसिकता

रा. ग. जाधव

सध्या मराठी चित्रपटांची निर्मिती नवल वाटण्याइतक्या वेगाने होत आहे. पुण्या-मुंबईसारख्या शहरांतून एकाच वेळी दोन-तीन मराठी चित्रपट दाखविले जात आहेत. हिंदी चित्रपटांची चित्रपटगृहांवर कालपरवापर्यंत असलेली मक्तेदारी जरा मागे हटलेली आहे. सामान्यपणे दर महिन्याला एक-दोन तरी मराठी चित्रपट तयार होत आहेत आणि त्यांना प्रदर्शित होण्याची संधी मिळावी म्हणून चालू चित्रपटांना झटपट पडद्याआड जावे लागत आहे. चित्रपट कलावंत लोकप्रिय आहेत आणि त्यांचा चहातावर्ग निर्माण होऊन स्थिरपण झालेला आहे. मराठी चित्रपट पाहणाऱ्या प्रेक्षकांची संख्याही वाढलेली आहे आणि इंग्रजी वा हिंदी चित्रांचा सोस कमी झालेला आहे. मराठी चित्रपटांकडे पाहून नाकडोळे मुरडणारा एक उच्चभ्रू प्रेक्षकवर्ग समाजात होता व आहे; पण या प्रेक्षकवर्गाचे संख्याबळ कमी होत चालले आहे. प्रारंभी काहीसा निरुपाय म्हणून मराठी चित्रपटांकडे वळणारा प्रेक्षक आता हौसेने त्यांना बघू लागलेला आहे. या रुचिपालटामागे हिंदी चित्रपटांचा काहीसा उद्वेगजनक अनुभवही आहे व म्हणून काहीसा जिज्ञासेचा भावही आहेच. धंदेवाईक हिशोबात मराठी चित्रपटनिर्मिती ही माफक खर्चाची मानली जाते व माफक फायद्याचे उद्दिष्ट ठेवून ती केली जाते. त्यामुळे निर्मितीचा आर्थिक व्यवहार सुकर ठरतो. काही लोकप्रिय कलावंतांचा प्रक्षकांवर असलेला प्रभाव हा निर्मात्याच्या आर्थिक गुंतवणुकीला प्रोत्साहक ठरतो. प्रेक्षकांच्या किमान प्रतिसादाचे गणित पक्के करता येते व मग एकामागून एक चित्रपट निर्माण होऊ लागतात. मराठी चित्रनिर्मितीची वाढती नि वेगवान संख्या ही अशा अनेक व्यावहारिक व आर्थिक घटकांच्या परस्परपोषक संबंधांवर अवलंबून आहे. फारशी आर्थिक जोखीम नसलेली पण त्याच वेळी हव्याहव्याशा वाटणाऱ्या रुपेरी स्वप्नभूमीच्या झगमगत्या वातावरणात घेऊन जाणारी मराठी चित्रपटसृष्टी अनेकांना अनेक प्रकारे आपल्याकडे आकर्षून घेत आहे.

राजेश खन्ना हा हिंदी चित्रसृष्टीतील एकेकाळचा सुपरस्टार होय. त्याच्या हस्ते परवा एका मराठी चित्रपटाचा शुभारंभ करण्यात आला. राजेश खन्नाचा मोठा चहातावर्ग अजूनही आपल्या समाजात टिकून आहे. त्यांना या घटनेचे विशेष कौतुक वाटल्यास नवल नाही. मराठी चित्रपट ही एक उपेक्षणीय बाब आहे, असे निदान हिंदी चित्रनिर्माते व कलावंत परवापर्यंत मानत होते, असे आपण समजतो. पण ही स्थिती पूर्णपणे खरी नाही असेच राजेश खन्नाच्या वरील मुहूर्ताच्या शॉटने दाखवून दिले आहे. धंदेवाईक दृष्टीने का होईना, पण मराठी चित्रपटसृष्टीत आता बड्या हिंदी चित्रनिर्मात्यांना आर्थिक गुंतवणूक करण्याचा मोह होत आहे, ही गोष्ट मराठी मायापुरीच्या हिताची आहे, असे म्हणता येईल.

दूरदर्शनवर गाजलेल्या रामायण मालिकेतील रामाची भूमिका करणारा अरुण गोविल हा अभिनेताही एक मराठी चित्रपट तयार करीत आहे. त्याची पत्नी महाराष्ट्रीय आहे व तिच्या आग्रहासाठी म्हणून अरुण गोविलने असा निर्णय घेतला आहे, असे म्हटले जाते. स्त्रीहट्टाचा महिमा सर्वश्रुत आहे आणि अरुण गोविलचा निर्णय त्या दृष्टीने समजू शकतो. पण स्त्रीहट्ट म्हटला, तरी त्याला व्यवहाराची बाजू नसतेच, असे म्हणता येणार नाही. सौ. गोविल यांनी केवळ एक हौस म्हणून मराठी चित्रपटनिर्मितीचा हट्ट केला असेल, असे वाटत नाही. आपली हौस किमान फायदेशीर ठरेल, याची खात्री त्यांना असली पाहिजे. नपेक्षा चित्रनिर्मितीची आर्थिक गुंतवणूक केवळ हौसेपायी करण्यास बहुधा कोणतीही स्त्री तयार होणार नाही. मराठी चित्रसृष्टीकडे नाना हेतूंनी आता असे बाहेरचे प्रवाह वळू लागले आहेत, एवढे मात्र खरे !

हिंदी चित्रपटांतील काही लोकप्रिय नटनट्यांना पाहुणे कलावंत म्हणून मराठी चित्रपटात गोवण्याचे प्रयत्न तसे नवे नाहीत. सुषमा शिरोमणीच्या एका मराठी चित्रपटात प्रसिद्ध अभिनेत्री रेखा हिने एक ढंगदार लावणी मोठ्या नजाकतीने पेश केली होती. आजचा आघाडीचा हिंदी अभिनेता अनिल कपूर यानेही एका मराठी चित्रपटात वर्षा उसगावकरला आव्हान देणारी एक छोटी भूमिका केली होती. या चित्रपटाचा नायक लक्ष्मीकांत बेर्डे होता. हिंदी रजतसृष्टीची एक प्रकारची मोहिनी मराठी चित्रनिर्मात्यांना व प्रेक्षकांनाही जाणवत असते. मराठी समाजाचा सार्वत्रिक न्यूनगंड सर्वपरिचित आहे. सगळ्याच क्षेत्रांत वास्तविक अभिमानास्पद संचित व सामर्थ्य असूनही आपण अनेकदा अकारणच न्यूनगंडाचे बळी ठरत असतो. सचिन हा अष्टपैलू कलावंत आहे व हिंदी चित्रसृष्टीतील चांगल्या कामाची त्याला पार्श्वभूमीही आहे. पण त्यालाही हिंदी कलावंतांचा दबदबा टाळता आलेला नाही. आपल्या एका चित्रपटात त्याने स्वर्गीय किशोरकुमारचे एक गाणे त्याच्याकडूनच गाऊन घेतले. अलीकडच्या एका मराठी चित्रपटात भप्पी लाहिरी यांचे साभिनय गीत सादर केलेले आहे. हिंदी रुपेरी सृष्टीचा झगमगाट एकूण डोळे व मनही दिपवून टाकणारा आहे व तिचे आकर्षण आपल्या चित्रसृष्टीला सतत जाणवत असते, एवढे मात्र खरे ! हे आकर्षण अर्थातच धंदेवाईक फायद्याच्या हेतूनेच निर्माण झालेले आहे. कलेच्या दृष्टीने पाहता, अद्ययावत तांत्रिक सफाईदारपणाचा अपवाद वगळता, हिंदी चित्रपट कुणाला आकर्षक वा अनुकरणीय वाटतील, अशी स्थिती नाही.

मराठी चित्रनिर्मितीचा वाढता वेग एका बाजूने उत्साहवर्धक वाटत असतानाच दुसऱ्या बाजूने अनेक अस्वस्थकारक गोष्टी लक्षात येत जातात : दर्जा, गुणवत्ता, कलात्मक किंवा सांस्कृतिक गांभीर्य यांसारख्या गोष्टींना मराठी चित्रपटात वाव नाही व स्थानही नाही. राष्ट्रीय वा आंतरराष्ट्रीय पुरस्कार मिळण्याची अर्हता नाही आणि आकांक्षाही नाही. झटपट आर्थिक लाभ कसा होईल, यापलीकडे दुसरे उद्दिष्टही त्यांच्यामागे नाही. ही मराठी कलासृष्टी हळूहळू हिंदी चित्रसृष्टीच्या वळणावर जाऊ लागली आहे आणि आपल्या पूर्वापार चालत आलेल्या स्पृहणीय वारशाचा तिला पूर्णपणे विसर पडलेला आहे. हे काहीसे स्वाभाविक म्हटले पाहिजे, कारण निर्मात्याची हुकुमशाही हिंदी सिनेसृष्टीप्रमाणे आता मराठी रुपेरी सृष्टीवरही आपली पकड घट्ट बसवू लागली आहे आणि या हुकुमशाहीत कलात्मक दृष्टिकोण नि सांस्कृतिक परंपरा या गोष्टींना मुळीच स्थान नाही. काही सुविद्य, सुसंस्कृत हौशी निर्मातेही आर्थिक हिशोबीपणा म्हणून चाकोरीबाहेर पडण्यास तयार नाहीत. बहुसंख्य मराठी चित्रपट आता सवंग करमणुकीच्या उथळ हास्यलाटेत सापडलेले दिसतात.

मराठी चित्रसृष्टीचे थोडेसे सिंहावलोकन केले, तर काही गोष्टी सद्यःस्थितीवर प्रकाश पाडू शकतील : एक काळ असा होता की, तमाशाप्रधान चित्रपटांनी रुपेरी पडद्याची पूर्णपणे कोंडी केली होती. तेच ते पाटीलकीचे ग्रामीण वातावरण, त्याच त्या साचेबंद कहाण्या आणि लावण्या यात मराठी चित्रसृष्टी अगतिक होऊन पडली होती. सामाजिक समस्या, शहरी जीवनदर्शन, मध्यमवर्गीय वातावरण यांची दखल घेणारे मोजके चित्रपट निघाले, तरी त्यांना मिळणारा प्रतिसाद निराशाजनक असे. धंद्याच्या दृष्टीने चित्रपट यशस्वी करावयाचा असेल, तर तमाशाचे जग टाळणे त्या काळी शक्य नव्हते. प्राधान्याने तमाशाप्रधान चित्रांच्या त्या युगाला जबरदस्त धक्का दिला, तो 'सोंगाड्या'ने ! 'सोंगाड्या' हा तमाशाचेच अपत्य होता; पण तो चित्रपटाचा नायक तत्पूर्वी कधी होऊ शकला नाही. दादा कोंडक्यांच्या 'सोंगाड्या'ने एक धमाल विनोदी चित्रपटांचे नवे पर्वच सुरू केले. एक प्रकारे न-नायक असे त्यांचे चित्रपट होते. नायकाच्या रूढ साच्यात 'सोंगाड्या' बसत नाही. नायकत्वाशी निगडित असणारे कोणतेही खास गुणविशेष सोंगाड्यात नसतात. हास्यास्पद नि हास्यजनक अशा दोन्ही बाजू असलेला हा नायक एक अतिसामान्य माणूस असतो. नाटकी तंत्राने आणि कृत्रिम खटाटोपाने हा अतिसामान्य माणूस चित्रपटाच्या केंद्रस्थानी दृढपणे उभा केलेला असतो. आणि दोन-तीन तास प्रेक्षकांना आपल्या मर्कटचेष्टांनी हसवीत असतो. सोंगाड्याप्रधान चित्रांची लोकप्रियता लोकजीवनांतील साधेसुधे प्रसंग व लोकसंगीतातील ढंगदार गाणी यांवर बऱ्याच प्रमाणात अवलंबून होती. पाटीलकीला पदच्युत करून अतिसामान्य नकल्याने मराठी चित्रपटाची सूत्रे हाती घेतली. तथापि ग्रामीण वातावरणाचा तमाशाप्रधान चित्रांचा

वारसा मात्र सोंगाड्याच्या प्रभावकाळातही टिकूनच राहिला.

हा वारसा गेल्या दहाएक वर्षांच्या काळात हळू-हळू पूर्णपणे बाजूला सारण्यात आला. तथापि सोंगाड्या मात्र काहीसा कायापालट होऊन नव्या रूपात टिकून राहिला. हास्यरसप्रधान चित्रांची पकड कायम राहिली. अतिसाधारण सोंगाड्याचे चित्रपटातील केंद्रस्थान टिकून राहिले. फक्त ग्रामीणतेचे वातावरण नष्ट होऊन त्याऐवजी शहरी, नागरी जीवनाची चौकट तयार झाली. अशोक सराफ, लक्ष्मीकांत बेर्डे हे अस्सल सोंगाडेच; पण दादा कोंडक्यांच्या वाणात न बसणारे! आधुनिक नागरी समाजातील कथानकांची निर्मिती या विनोदी नटांना डोळ्यांसमोर ठेवूनच होऊ लागली. त्यांची अभिनयकुशलता निर्विवादपणे प्रशंसनीय असली, तरी त्यांना नव्या नव्या रीतीने व शैलीने नव्या भूमिका देण्यात पटकथाकारांना यश आले नाही. कमालीचे कल्पना-दारिद्र्य या नव-सोंगाड्यांच्या चित्रपटांत दिसून येते. शाब्दिक कोटिक्रमाचे विनोद आता ऐकवत नाहीत आणि तथाकथित हास्यजनक चित्रपट आता हास्यास्पद होत आहेत. सचिन, महेश कोठारे यांनी या लाटेच्या धारेतच हात धुऊन घेतले. 'थरथराट', 'एकापेक्षा एक', 'कुठं कुठं शोधू मी तिला' यांसारखे अलीकडचे चित्रपट बघताना आपल्या प्रेक्षकत्वाची लाज वाटावी अशी स्थिती आहे. आणि या स्थितीत भर पडू लागली आहे, ती कमालीच्या असह्य हिंदी चित्रपटशैलीची! नाच-गाणी, स्वप्नदृश्ये, अवास्तव योगायोग, पोरकट विनोद, कुटुंबजीवनातील कृतक करुणरम्य प्रसंग, संवादबाजी यांचा एक खास मराठी साचा आता तयार झालेला आहे.

'कळत-नकळत', 'आत्मविश्वास' यांसारखे चित्रपट अपवादात्मक म्हटले पाहिजेत. यांपैकी अधिक परिणामकारक वाटतो तो 'कळत-नकळत' हा चित्रपट! दुर्दैवाने या चित्रपटाला चांगले पूर्णवेळ चित्रपटगृहही लाभले नाही. मॅटिनीला मात्र हा चित्रपट चिवटपणे टिकून राहिला. सध्याच्या स्त्रीपुरुष समान-तेच्या काळात सुशिक्षित, सुविद्य व सुसंस्कृत कुटुंबातील एक वास्तव समस्या या चित्रपटात पुरेशा गांभीर्याने उभी केलेली आहे. कळत-नकळत का होईना, पण विवाहबाह्य संबंध कसे निर्माण होतात व त्यामुळे एका सुसंस्कृत कुटुंबाची धूळदाण होण्याची शक्यता कशी निर्माण होते, हे या चित्रपटात विलक्षण कौशल्याने दाखविले आहे. अखेर निरागस संतती हा या समस्ये-तील निर्णायक घटक ठरतो. पतीचा प्रमाद नि पत्नीची प्रतारणा यांना त्यांच्या निष्पाप मुलांसाठी एकमेकांशी तडजोड करावी लागते. या चित्रपटात एक आक्षेपार्ह दोष जाणवतो. तो म्हणजे वंचित पत्नीच्या प्रतिक्रिया व पतीपासून वेगळे झाल्यानंतरचे तिचे वर्तन अशा रोखाने दाखविले आहे की जणू तीच कुटुंबाच्या विग्रहाला जबाबदार आहे! वास्तविक खरा गुन्हेगार पती पण तो मात्र 'नायकाच्या' तोऱ्यात वागताना दिसतो. त्याच्या अपराधी मनाचे व वर्तनाचे चित्रण अधिक रेखीवपणाने होणे आवश्यक होते.

'कळत-नकळत'च्या कथानकात विद्यमान काळा-तील सुशिक्षित कुटुंबातील एक महत्त्वाची समस्या उभी करताना पुरेशा संयमाने व सूचकतेने ती हाताळलेली आहे. ऐन तारुण्यात कारखान्यातील अपघातात मृत झालेल्या नवऱ्यामुळे प्रतिनायिका स्वतःच्या पायावर उभी राहण्याचा प्रयत्न करते. कारखान्यातील उच्च अधिकारी म्हणजे नायक, आपल्या सुशिक्षित बायकोशी सहज बोलण्यातून तो त्या दुर्दैवी विधवेचा प्रश्न मांडतो. पत्नी त्याला त्या स्त्रीला सर्वतोपरी मदत करण्यास सुचविते. एवढेच नव्हे, तर त्या विधवेचा दुष्ट मामा तसेच ऑफिसातील मत्सरी कर्मचारी यांच्यापासून तिला संरक्षण देण्याचा सल्लाही देते. नायक हे सर्व चांगल्या भावनेने करतो, त्या विधवेला राहण्यासाठी फ्लॅटही शोधून देतो. तिथेही तिचा छळ होतच राहतो, वाईट-साईट फोन येत राहतात, दारुड्या मामा तिच्या सुधारलेल्या स्थितीचा फायदा घेण्याचा प्रयत्न करतो. या अवस्थेत एका उत्कट भावपूर्ण प्रसंगी नायक आणि विधवा यांचा जवळचा संबंध येतो, शरीरसंबंध येतो. या प्रमादाची जाणीव ठेवून ती विधवा नायकाला कायमची सोडून निघून जाते; त्याची बायको मुलांसह त्यापासून विभक्त होते. फारकत होऊन मुले आईच्या ताब्यात दिली जातात. तथापि शेवटी या मुलांपायीच नायकाच्या गैरवर्तनाला विसरून पतिपत्नी पुन्हा एकत्र येतात. यातील विधवेची समस्या, पत्नीची समस्या, संततीचा प्रश्न आणि स्त्रीपुरुषसंबंधांच्या मर्यादा या सर्वच बाबी महत्त्वाच्या आहेत. तरीही एकूण दृष्टिकोण पुरुषप्रधान व्यवस्थेचाच पुरस्कार, कळत-नकळत करीत आहे, असे दिसते. उद्या कळत-नकळत पत्नीचा संबंध

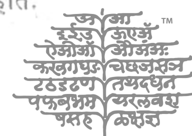
अनुक्रमणिका

एखाद्या परपुरुषाशी आला, तर नवरा तिला क्षमा करू शकतो काय ? मुळात विवाहबाह्य संबंधाचे समर्थन करताच येत नाही. तो संबंध सर्वथा निषिद्धच आहे, असेच समाजाचे म्हणणे आहे. पण तो संबंध जेव्हा कळत-नकळतपणे निर्माण होतो, त्या वेळी त्याची पुरेशी शिक्षा गुन्हेगाराला मिळालीच पाहिजे व गुन्हा करण्याची सर्व जबाबदारी पुरुषावरच असते. विधवा व पत्नी या दोघींचा तो गुन्हेगार ठरतो. शेवटी पुनर्मिलन झाले, तरी ती व्यावहारिक तडजोडच ! विद्ध, दुरावलेली मने कधीही पुन्हा सांधली जात नाहीत. या सर्व गोष्टींचे दर्शन या चित्रपटातून होणे आवश्यक होते. पण ते तसे झालेले नाही. क्लायमॅक्सचे चित्रपटतंत्र इथे नडले असावे. म्हणजे काही तरी धक्कादायक, ठसठशीत शेवट चित्रपटाला लागतो, समस्या सोडविण्याची व सर्व अंगांनी मांडण्याची शक्यता त्या तंत्रामुळे कमी असते एवढेच !

सचिनचा 'आत्मविश्वास' चित्रपट गांभीर्याने व कथानकाची वाजवी बूज राखून निर्माण केलेला असला, तरी ती एक प्रकारची 'फसवाफसवी'च आहे. प्रौढ स्त्रीला केंद्रस्थानी ठेवून स्त्रीप्रधान स्वरूपाचा हा चित्रपट एवढ्या अर्थाने वैशिष्टयपूर्ण म्हटला पाहिजे. परंतु 'कळत-नकळत' काय किंवा 'आत्मविश्वास' काय, हे किंवा यांसारखे चित्रपट आपल्या प्रेक्षकांचा पुरेसा प्रतिसाद मिळवू शकत नाहीत. प्रेक्षकांना अजूनही सोंगाडे चित्रपट पसंत पडतात. दादा कोंडक्यांचा कमी-अधिक फेरफाराने वारसा चालविणारे अभिनेते आज आघाडीवर आहेत व त्यांचा प्रभाव एवढा मोठा आहे की आणखी दोन-तीन पिढ्यांतून तरी दादांचेच मानसपुत्र आपल्या चंदेरी सृष्टीवर राज्य करतील. मराठी रंगभूमीवरचे धमाल विनोदी नट आणि नटचा आता त्या सृष्टीकडे कूच करू लागले आहेत. प्रेक्षकांना मनमुराद हसविण्याचा विडा या सर्वांनी उचललेला आहे. दोन घटका निखळ मनोरंजन सादर करण्याचा त्यांचा दावा आहे. संसाराच्या धकाधकीत शिजून गेलेल्या सामान्य माणसाला दोन-तीन तास हसवत ठेवण्याचा माफक पण उदात्त हेतू मराठी चित्रपटकर्ते बाळगून आहेत. हसवणुकीच्या रुपेरी युगात सध्या आपण व आपला चित्रपट दोघेही मश्गूल आहोत. या हसवणुकीच्या युगाचा सामाजिक असा काही अर्थ होऊ शकतो काय ? आपला समाज, आपली चित्रपटसृष्टी, आपली कला व आपली अभिरुची यांच्या परस्परसंबंधाबद्दल हे हसवणुकीचे चित्रपटपर्व काय सूचित करते ?

आपला समाज खरोखरच एवढा हास्यरसिक आहे किंवा काय ? आणि तसे असेल, तर आपल्या हास्यरसिकतेचा दर्जा कसा आहे ? चित्रपट व रंगभूमी ही बहुजनांची रंजनमाध्यमे आहेत हे खरे, पण रंजकता ही कलात्मकता, सूचकता, संयम, सदभिरुची आणि सांस्कृतिक गांभीर्य यांच्याशी नेहमीच विरोधी असते, असे मानावयाचे काय ? दोन बहिऱ्यांच्या विनोदी किश्श्याप्रमाणे हास्यजनकाची जागा हास्यास्पदतेने बळकावली आहे, असेच आपल्या रंजनमाध्यमांचे सध्याचे प्रधान स्वरूप ठरते. सामाजिक, व्यक्तिगत, स्वभावगत अशा हास्यजनक आशयविषयांचे दर्जेदार चित्रण आधुनिक मराठी विनोदकारांनी गेली सात-आठ दशके अखंडपणे केलेले आहे. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, रा. ग. गडकरी, चिं. वि. जोशी, आचार्य अत्रे यांसारखे मातब्बर लेखक विनोदाची नि हास्यरसाची एक उच्च अभिरुची निर्माण करून गेले. हास्यरसिकता हा मराठी रसिकतेचा एक स्पृहणीय विशेष आहे आणि अशी परंपरा असणाऱ्या समाजाला आता 'धूमधडाका' आणि 'फसवाफसवी' यांना सामोरे जावे लागत आहे.

हास्यरसिकतेचा विस्मृत वारसा हा आजच्या चित्रपट-रंगभूमीला जडलेला क्षयरोग आहे. तसेच सोंगाडे, नकलाकार यांच्या हाती कळत-नकळतपणे सोपविलेली हास्याची सूत्रे हाही एक मोठा दोष त्या माध्यमांत निर्माण झालेला आहे. मर्कटचेष्टा म्हणजे विनोद नव्हे आणि शब्दबंबाळ कोटिक्रम म्हणजे हास्यरस नव्हे, हे आपल्या या रंजनमाध्यमांनी ध्यानात घेतलेले नाही. लफडा सदन म्हणजेच फक्त विनोदाचे दालन नव्हे आणि बावळट बायकी अंगविक्षेप करणारे अतिसाधारण नायक म्हणजे विनोदवीर नव्हेत. सोंगाड्यांच्या हाती चित्रपट व रंगभूमी सुपूर्द केल्याने मराठी बहुजनकला ही निर्नायकी झालेली आहे. समाजात एवढ्या मोठ्या उलथापालथी होत आहेत, प्रक्षोभ उसळत आहे, समस्या एकामागून एक उभ्या राहात आहेत, परंतु त्यांचे कलात्मक चित्रण करणारा समर्थ नायक-नायिकांचा चित्रपट वा नाटक निर्माण होत नाही. उथळ हास्यास्पदतेच्या उनाड लाटेत जगण्याचे व मरण्याचे सगळे नाटच आपण विदूषकांच्या हवाली करून मोकळे झालो आहोत.





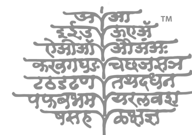
आपल्या हास्यरसिकतेची एक प्रकारची कोंडीच निर्माण झालेली आहे. म्हणूनच 'मोरूची मावशी'-सारख्या नाटकांना तुफान प्रतिसाद पुन्हा एकदा मिळू लागला आहे. 'लफडा सदन' सारखी प्रहसने यशस्वी होत आहेत. 'कुर्यात् सदा टिंगलम्' हा नवा मंत्र चित्रपट व रंगभूमी जपू लागलेल्या आहेत. हास्यरसाची जणू राक्षसी तहान समाजाला लागलेली आहे आणि ती भागविण्यासाठी कृत्रिम, अवास्तव आणि कंगाल कल्पकता असलेले तथाकथित हास्य-प्रवाहांचे पाट खोदले जात आहेत. जीवनाचे, कलेचे, संस्कृतीचे सगळेच सत्त्व व गांभीर्य आपण उथळ हास्या-स्पदतेला बहाल केले आहे.

डॉ. श्रीराम लागूंचे एक मनोगत या संदर्भात उल्लेखनीय आहे. ते म्हणाले होते की, 'मराठी रंग-भूमीचे माहात्म्य नि मांगल्य मी मानतो. रंगभूमीवर पदार्पण करण्यापूर्वी व केल्यानंतर आपल्या संस्कृतीच्या एका जबाबदार पाईकाची आपली खरी भूमिका आहे, याचा विसर मी मला कधीही पडू देत नाही आणि म्हणून एक प्रकारच्या सांस्कृतिक गांभीर्याने नि जबाबदारीने मी नाटचकलेकडे पाहतो.' – डॉ. लागूंचे हे मनोगत अत्यंत उद्‌बोधक आहे आणि ते इतके समयोचित आहे की जणू आपल्या समाजाचेच एक व्यथित मानस आपली खंत प्रातिनिधिकपणे व्यक्त करीत आहे, असे वाटावे...! विद्यमान हास्यरसिकता ही सौजन्याची आणि संस्कृती-चीही ऐशी तैशी असे म्हणणारी आहे आणि डॉ लागूंचे मनोगत ऐकण्याच्या स्थितीत ती नक्कीच नाही.

सध्याची कमालीची विस्मयजनक हास्यतृष्णा ही नेमकी कशामुळे निर्माण झाली, हे सांगणे सोपे नाही. महागाई, बेकारी, असुरक्षितता, दंगेधोपे, भ्रष्टाचार, युद्धाचे वातावरण आणि जीवनावश्यक वस्तूंची टंचाई यांसारख्या अनेक प्रश्नांनी सामान्य माणूस अत्यंत वैतागलेला आहे. त्याला विरंगुळचाची, दोन घटका करमणुकीची नितान्त गरज आहे. ही झाली एक बाजू. पण दुसरीही एक बाजू एवढीच महत्त्वाची आहे. ती म्हणजे स्वार्थाची, सुखविलासाची, कोणत्याही भल्याबुऱ्या मार्गांनी पैसा मिळविण्याची अमर्याद आसक्ती ! आपल्या वास्तव परिस्थितीला विसरून झटपट एक सुखदायक स्वप्नील जग स्वत:साठी निर्माण करण्याची हावरी ओढ ! समाज सुखाच्या मागे वेडचासारखा धावत सुटला आहे आणि त्याच्या सुखाच्या कल्पनाही तकलुपी व्यवहाराच्या फसव्या समृद्धीवर अधिष्ठित आहेत. 'तुझे आहे तुजपाशी' ही जुनी संत-शिकवण आपण विसरून गेलो आहोत. संत ज्ञानेश्वर-तुकारामांचे आणि छ. शिवाजी-संभाजीचे उत्सव साजरे करतानाही स्वार्थाची आसक्ती सुटत नाही, अशी आपली स्थिती आहे. सुख नि संतोष या बाबी बंगला, फ्लॅट, गाडी, माडी, पैसा, प्रतिष्ठा, सत्ता यांसारख्या बाह्य अवडंबरांवर अवलंबून नसतात; त्या आपल्या मनावरच अधिष्ठित असतात, हे कुणाला बाबा-वाक्य वाटले, तरी त्या वाक्याची फार मोठी गरज आज समाजाला आहे. सुखवादाच्या मृगजळामागे वेडचासारखा धावत सुटलेला समाज संस्कृतीचे सर्व विधिनिषेध गुंडाळून उरस्फोट करून घेत आहे. त्याचा परिणाम व्यक्तीच्या नि समाजाच्या सर्वच प्रश्नांना व उत्तरांना विकृत वळण लागण्यात होत आहे. भ्रामक सुख व त्याची फसवी साधने जमेल तेथून जमेल त्या रीतीने ओरबाडून घेण्याची किळस-वाणी मानसिकता सध्या समाजावर अधिराज्य गाजवीत आहे. या सुखवादाच्या लाटेतच आपली बहुजन-माध्यमे, आपली चित्रपटकला व नाटचकला वाहवत चालल्या आहेत. जगण्याचे, समूहजीवनाचे, संस्कृतीचे कसलेही गांभीर्य आपण बाळगत नाही. म्हणून हिंसा-चार, बलात्कार, दंगली यांना बेलगाम वाव मिळत आहे. जगण्याची मौलिकता आपण विसरून गेलो आहोत, त्यामुळे इतरांच्या जगण्यालाही काही मोल आहे याचे भान सुटलेले आहे. कौटुंबिक अत्याचार त्यामुळेच वाढत आहेत.

या परिस्थितीत प्रहसनांच्या आणि कृत्रिम अति-नाटचांच्या उथळ जगात दोन घटका करमणूक करून घेण्यासाठी तहानलेला समाज चार घटका तृप्त होईल; पण दोन घटकांचे मनोरंजन नि चार घटकांची तृप्ती म्हणजे समाजाची, कलेची, संस्कृतीची आणि आपल्या प्रेक्षकत्वाची आज-उद्याची खरी गरजपूर्ती नव्हे ! क्षणिक सुखवाद समाजाला सामर्थ्यही देत नाही नि संपन्नताही ! आणि हास्यरस हा जीवनातील एक छोटा घटक आहे, हेही विसरून चालणार नाही. आपण आता चढत राहिलो आहोत, ते हास्याचे सात मजले. कधी तरी उतरून मातीवर उभे राहिले पाहिजे. पण हे कुणी कुणाला सांगायचे आणि कुणी कुणाचे ऐकायचे ?

❋ ❋





ध्वनिसिद्धान्तामधील आकृतितत्त्व[1]

संभाजी कदम

भारतीय रसशास्त्राला तत्त्वज्ञानाचा आधार देण्यात आला, याचा भारतीय विचारवंतांना कोण अभिमान वाटतो. ध्वनिसिद्धान्ताची महती त्यातील तात्त्विक प्रतिपादनासाठीच आहे, असे कित्येकांना वाटते. वस्तुतः कलाविषयक सिद्धान्त हे कलेला कितीसा न्याय देतात, हा प्रश्न महत्त्वाचा. पश्चिमेमध्ये लेसिंग, रॉजर फ्राय, पॉल क्ली यांनी कोणत्याही तत्त्वप्रणालीचा आधार न घेता आपले सिद्धान्त मांडले. पण त्यांना विद्यापीठीय अभ्यासात साधी कोपऱ्यातली जागाही मिळाली नाही. रॉजर फ्रायच्या भूमिकेशी संपूर्ण सहमती असल्याचे सांगणारा क्लाइव्ह बेल. त्याला विद्यापीठांतून प्रवेश मिळाला. कारण त्याने तत्त्वज्ञानाच्या पद्धतीने सिद्धान्त मांडला. पश्चिमेत प्लेटोने स्वतःच्या तत्त्वप्रणालीचा आधार घेऊन कलेवर असन्वित आक्षेप घेतले. त्याला उत्तर देण्याच्या प्रयत्नात पश्चिमेत सौंदर्यशास्त्राला तत्त्वज्ञानाच्या दावणीस बांधण्यात आले. इंग्रजी शिक्षणाबरोबर आपण पश्चिमी आदर्श स्वीकारले. त्यामुळे भारतीय रसशास्त्रात तत्त्वज्ञान दिसले, की आपणास हायसे वाटते.

आपल्याकडे मुख्यतः आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त, जगन्नाथपण्डित यांनी तत्त्वज्ञानाची पद्धती वापरली. मात्र, कोणत्याही विशिष्ट तत्त्वज्ञानप्रणालीतील एक परिशिष्ट; अशी अवस्था रसशास्त्राला आली नाही. कारण मूळ सिद्धान्त भरताने मांडलेला होता. तो सर्वांना मान्य होता. भरताचा सिद्धान्त नाट्यकलेच्या संदर्भातला होता. साहित्यकलेच्या संदर्भात त्याची नव्याने मांडणी करावयाची होती. ती करताना तीवर आक्षेप घेणाऱ्या अरसिक तत्त्वज्ञ मंडळींना, प्रत्येक वेळी नव्या परिस्थितीत, निरुत्तर करण्यासाठी तत्त्वज्ञान पद्धती चपखलपणे वापरणे भाग पडले होते. भरताच्या मूळ सिद्धान्तात तत्त्वज्ञानाचा मुळीही शिरकाव झालेला नव्हता. भरताला तशी गरज वाटण्याचे कारण नव्हते. कारण नाट्यनिर्मितीत गुंतलेल्या कलावंतांसाठी तो सिद्धान्त मांडीत होता. रसिकांच्या आस्वादशक्तीविषयी त्याला खात्री होती. त्यामुळे "सुमनसः प्रेक्षकाः" एवढे शब्द वापरून त्याने तो विषय आटोपता घेतला. पुढील काळात, रसिकताशून्य तत्त्वज्ञ आपल्या सरळ स्वच्छ विधानांवर आक्षेप घेणार आहेत याची कल्पना त्याला नव्हती. असती, तर "मी हे रसिकांसाठी सांगतो आहे, तुमच्यासाठी नाही" असे स्वच्छ साधे उत्तर त्याने दिले असते.

आपल्या विद्यापीठीय शिक्षणात भरताच्या तत्त्वज्ञाननिरपेक्ष सिद्धान्ताला नकार देणे तर शक्य नव्हते. कारण तत्त्वज्ञानपद्धतीने भाष्ये करणारे नंतरचे सर्व विचारवंत भरतमुनींचा आदराने उल्लेख करीत होते. मग त्यातून मार्ग काढण्यात आला. तत्त्वज्ञानपद्धतीने भाष्य करणारांचा स्वीकार 'अगदी घरचेच' अशा आस्थेने करण्यात आला. आणि भरताच्या नावाने दुरून मुजरा ठोकण्यात आला. मग भट्टलोल्लट, भट्टनायक, श्रीशंकुक यांना अकारण प्रतिष्ठा आली नसती, तरच नवल होते. वस्तुतः या विद्वांचा नुसता ओझरता परामर्श अभिनवगुप्ताने घेतलेला होता. तोही त्यांचे विचार उद्धृत करून त्रुटी दाखविण्यासाठी.

सौंदर्यशास्त्र किंवा रसशास्त्र यांत साधी सरळ भाषा आली, तर विचारवंतांना चुकल्या चुकल्यासारखे वाटते. तत्त्वज्ञानाच्या कुबडीशिवाय सौंदर्यशास्त्रीय विचार उभे राहतीलच कसे ? शिवाय, भारतीय तत्त्वज्ञान तर गूढतेने ओतप्रोत भरलेले. मग रसशास्त्र साध्या सोप्या तर्कात बसेलच कसे ? असा भाबडा प्रश्न विचारवंतांना पडतो. मग, रसशास्त्रावरील भाष्यकारांची तत्त्वज्ञानात्मक भाषाच तेवढी आकर्षक आणि स्वीकार्य वाटते. ज्या साध्या तर्कविधानांसाठी ती भाषा आली, ती विधाने दुर्लक्षित राहतात. कारण कलासर्जन आणि आस्वाद यांमधील मर्मस्थाने पकडण्यासाठी ती विधाने आलेली असतात. आणि त्यांचा प्रत्यक्ष अनुभव तर आजच्या विमर्शकांना नसतो. अर्थात, त्या त्या सिद्धान्तामधील





अनुक्रमणिका

गाभ्याचा, सरळ साध्या भाषेने आकलन होणारा भाग गाळून अवान्तर गौण गोष्टींवर– त्यांतील तत्त्व-ज्ञानात्मक पेच उकलण्याच्या ईर्षेने–अकारण भर दिला जातो. आनन्दवर्धनाच्या ध्वनिसिद्धान्ताची हीच गत झाली आहे.

भरताच्या रससिद्धान्तामधील "व्यंजित सामान्य-गुणयोगेन रस:" या गाभाभूत विधानाकडे विचार-वंतांचे कसे दुर्लक्ष झाले आणि त्यामुळे त्यातून होऊ शकणाऱ्या कलाविषयक आकलनावर कसे विपरीत परिणाम झाले, याचा विचार प्रस्तुत लेखकाने गेल्या वर्षीच्या "नवभारत"-दिवाळी अंकामधील "दलित साहित्यातील रसशास्त्रीय अर्थ"[२] या लेखामध्ये केला आहे. रसशास्त्राच्या पुढील वाटचालीत निष्पन्न झालेल्या व्यंजना किंवा ध्वनी या संकल्पनेचे मूळ भरताच्या वर उल्लेखिलेल्या, "व्यंजित सामान्यगुण-योगेन रस:" या विधानात कसे आहे; शिवाय, भरताच्या विचारात आकृतितत्त्व कसे अध्याहृत आहे; हेही तेथे दाखवून दिले आहे. मात्र, व्यंजनाध्वनी या संकल्पनेची सविस्तर चर्चा त्या लेखाच्या मर्यादेत करता येणे शक्य नव्हते. ती करीत असताना आता या लेखामध्ये ध्वनिसिद्धान्तामधील, आजवर दुर्लक्षिल्या गेलेल्या आकृतितत्त्वाकडे प्रामुख्याने लक्ष वेधावयाचे आहे. हे आकृतितत्त्व सर्व कलांना क्रमप्राप्त लागू पडणारे आहे. म्हणून ध्वनिसिद्धान्ताचे खरे मोल.

आकृतितत्त्वाच्या अभावी आशयाला सौंदर्य प्राप्त होत नाही; आणि सौंदर्य नसेल, तर आशयाला आस्वा-द्यता येत नाही; म्हणून आकृतीच्या अभावी जीवना-शयाला कलेची पातळी प्राप्त होणे शक्य नाही; याचे भान भरताप्रमाणेच आनन्दवर्धनालाही होते. त्या तत्त्वाची चर्चा करण्यासाठीच त्याने ध्वनिसिद्धान्त मांडलेला आहे, हे तत्त्वज्ञानप्रिय विचारवंतांच्या ध्यानी आले नाही. त्यामुळे आनन्दवर्धनाची, तत्त्वज्ञान-निरपेक्ष, कलासर्जनाभिमुख विधाने नेमकी त्यांच्या नजरेतून सुटली. म्हणून कलावंताच्या नजरेने त्यांचा वेध येथे घ्यावयाचा आहे.

कलासर्जन आणि आस्वाद यांची चर्चा रसशास्त्रात येते. त्यात येणारे पारिभाषिक शब्द हे सामान्य व्यव-हारातले शब्द आहेत असे समजणे चूक आहे. आधुनिक संस्कृत पंडितांना संस्कृत भाषा उत्तम अवगत असली तरी, कलासर्जन आणि आस्वाद यांचा प्रत्यक्ष अनुभव नसल्यामुळे, कलाविषयक विशिष्ट अर्थव्याप्ती असलेले हे पारिभाषिक शब्द त्यांना कळणे शक्य नसते. "व्यंजित सामान्यगुणयोगेन रस:" हे याचे ढळढळीत उदाहरण आहे. शिवाय, प्राचीन रसशास्त्रकारांना संगीताचा व्यासंग होता आणि संगीतशास्त्रकारांना साहित्यशास्त्राचा व्यासंग होता. त्यामुळे हे शास्त्रकार आपल्या शास्त्रातील संज्ञांच्या स्पष्टीकरणासाठी दुसऱ्या शास्त्रांतील संज्ञा वापरीत असत. अर्थात, आपल्या वाचकांना दुसऱ्या शास्त्रांतील संज्ञा कळत आहेत;' असे त्यांनी गृहीत धरले होते. आनन्द-वर्धनाने संगीतशास्त्रातील अनुरणन, छाया, काकू, या संज्ञा वापरल्या आहेत. संस्कृत नाटककारही आपल्या पात्रांच्या तोंडी संगीतशास्त्रातील[३] "मूर्च्छना", "काकली विषाद" यांसारख्या संज्ञा घालीत असत. कारण अर्थातच, त्या काळातील सुसंस्कृत प्रेक्षकाला त्या कळणार याची त्यांना खात्री होती. मात्र, आधुनिक संस्कृत पंडितांचा व्यासंग संस्कृत भाषा आणि व्याकरण यांपुरता मर्यादित असल्याने या संज्ञांचा अर्थ त्यांना कळणे अशक्य असते.

आनन्दवर्धनाने ध्वनिसिद्धान्त ज्या पद्धतीने मांडला ती पद्धत अपूर्व होती. साहित्यिक आशयाला आकारित करणारे माध्यम म्हणजे भाषा. या माध्यमाविषयी त्याने काही मूलभूत महत्त्वाची भूमिका घेतली होती, यासाठी आजही हा सिद्धान्त एका मर्यादित अर्थाने मोलाचा आहे. त्याची मांडणी त्या काळी नवीन होती; पण भूमिका पूर्णत: नवीन नव्हती, असे तो स्वत:च सांगतो. ध्वनितत्त्वाला त्याच्या पूर्वीही अनेकांनी उद्गार दिला होता, याविषयीचे ओझरते, संदिग्ध उल्लेख त्याने केले आहेत. शिवाय ध्वनितत्त्वाशी संपृक्त असलेल्या आकृति-तत्त्वाचे सुप्त भान रीतिवाद्यांनाही होते; मात्र ते त्यांना नीट मांडता आले नाही; तेच कार्य आपण केले आहे; असे तो तिसऱ्या उद्योताच्या शेवटी सांगतो.

आकृतितत्त्वाचा हिरिरीने पुरस्कार करताना मर्ढेकरांसारख्या आधुनिकांनासुद्धा आशय आणि आकृती यांचे नाते नीटसपणे प्रस्थापित करता आले नाही. आशयावर आकृती कशीही, अगदी कृत्रिमपणेही, लादली तरी चालू शकते; असे कोणी म्हटले तर या कृत्रिम-तेला आक्षेप घेण्याची तार्किक व्यवस्था मर्ढेकरांच्या विचारव्यूहात नाही. त्यांच्या विचारव्यूहात सौंदर्यतत्त्व हे "लयतत्त्वा"मध्ये अंतर्भूत असून संवाद, विरोध,

अनुक्रमणिका

तोल ही लयाची अंगभूत घटकतत्त्वे आहेत; हे प्रस्तुत लेखकाला मान्य असले, तरी या घटकतत्त्वांच्या त्यांनी केलेल्या व्याख्या, चुकीच्या असल्याने अमान्य[४] आहेत.

आनन्दवर्धनाने सौंदर्यतत्त्व स्वीकारले असले, तरी आकृतीच्या अंगाने लय ही संज्ञा प्रत्यक्षात वापरलेली नाही. अर्थात संवाद, विरोध, तोल या संज्ञासुद्धा त्याने वापरल्या नाहीत. शिवाय, आशय आणि आकृती हे आज चर्चिले जाणारे द्वंद्वही त्याने प्रत्यक्ष या शब्दांतून निर्देशिलेले नाही. त्या काळात त्याची गरज भासली नाही. कारण जीवनाशयाचे वर्गीकरण व्यक्तिगत आशय, सामाजिक आशय, राजकीय आशय वगैरे प्रकारांनी करण्याची गरज त्या काळात भासत नव्हती. पण कलाकृतीमध्ये सर्वार्थांनी गंभीर आशय असला पाहिजे याचे भान तत्कालीन इतर कोणत्याही विचारवंताहून त्याला अधिक होते; हे, रामायण आणि महाभारत ही सर्वश्रेष्ठ आणि आदर्श प्रबंधकाव्ये असल्याचे प्रतिपादन तो करतो, यावरून दिसून येते. शिवाय, ध्वनिसिद्धान्ताची मांडणीच त्याने अशा रीतीने केली आहे; की त्यापुढे आशय आणि आकृती हे द्वंद्व उभे करून केली जाणारी चर्चा कृत्रिम ठरावी. शिवाय, माध्यमभूत वर्ण, पद, वाक्य, संघटना, प्रबंध या संज्ञा वापरताना त्याने वाङ्मयाकृतीची चर्चाच माध्यमानुरोधाने केलेली आहे, या वस्तुस्थितीकडे विचारवंतांचे लक्ष गेलेले नाही. संस्कृत पंडितांना ध्वनींची विविध नावे महत्त्वाची वाटतात. "वर्ण-पद... प्रबंध" या संज्ञामालिकेच्या आधाराने त्याने वापरलेल्या "घटना" या व्यापक संज्ञेला काही महत्त्व आहे; याचे भान त्यांना नसते. प्रत्यक्ष सर्जनाचा अनुभव स्वतः घेतलेला नसल्याने या "संघटना"तत्त्वाला कलासर्जनात किती महत्त्व असते; हे पंडितांना कळणे शक्यच नसते. भाषामाध्यमामधून काव्यानुभवाची सर्व व्यापक अशी "समग्र आकृती" सिद्ध व्हावयाची असते. हा मुद्दा आनंदवर्धनाने घट्ट पकडून ठेवला असून केवळ या चर्चेसाठी त्याने तिसरा संपूर्ण उद्योत बांधताना तार्किक दृष्टचा काटेकोर[५] प्रतिपादन केले आहे. शिवाय, माध्यम आणि आशय यांचा एकजीव होण्यातच कलाकृतीचा खरा अर्थ सामावलेला असतो; आशय हा माध्यमामधून विनायत्न परिणत व्हावयाचा असतो; याचे नेटके भान त्याला आहे. क्रौंच पक्षाच्या युगुलापैकी एकाला व्याधाने मारले असता दुसऱ्याला झालेले दुःख वाल्मिकीच्या अंतःकरणावर बाणासारखे आघात करते; हा आघात तेवढ्यापुरता मर्यादित राहात नाही; या आघाताबरोबर संपूर्ण रामायणाला व्यापणारे दुःख वाल्मिकीच्या अंतःकरणात स्पंदन पावू लागते. (अनुरणने उत्पन्न करते) आणि ते भाषामाध्यमामधून आपोआप, विनायत्न आकारित होते, याचे भान आनन्दवर्धनाला पक्के असल्यामुळे वाल्मिकीच्या हातून रामायणीय "शोक श्लोकामध्ये परिणत झाला" (शोकः श्लोकत्वमागतः) असे विधान तो पहिल्या उद्योतातील पाचव्या[६] कारिकेत करतो.

अशा एकात्म आकृतीमधून निष्पन्न होणारा अर्थ हा भाषेच्या दैनंदिन अर्थाहून वेगळा असा "अर्थाचा अर्थ", "सौंदर्यार्थ", "काव्यार्थ" असतो. "सौंदर्यपूर्ण–काव्यार्थ" ही अर्थव्याप्ती स्पष्ट होण्यासाठी आनन्दवर्धनाने "प्रतीयमान अर्थ" अशी संज्ञा वापरली आहे. याचे स्पष्टीकरण करण्यासाठी तो सामान्य कवींचे उदाहरण घेत नाही. महाकवींचाच निर्देश करतो. स्त्रियांच्या देहाकृतीमध्ये जसे लावण्य भासते, तद्वतच महाकवींच्या वाणीमध्ये "प्रतीयमान" नावाची (सौंदर्य–) वस्तू किंवा पदार्थ (पद + अर्थ) असतो.[७] तो प्रतीयमान असल्याने आस्वादकाच्या अंतःकरणात प्रतीतीरूपाने संक्रान्त होतो. महाकवींच्या वाणीमधील हा अर्थ महाकाव्याच्या समग्र आकृतीमधून परस्परसंबंधात निष्पन्न कसा होतो याचे स्पष्टीकरण तिसऱ्या उद्योतात येते; म्हणून हा भरताने म्हटलेला "व्यंजित सामान्यगुणयोगेन रसः" हाच अर्थ होय. हा सर्व अर्थांचा अर्थ. तो घटकपदांच्या संघटनेतून प्रतीयमान होतो. तो सर्व अर्थांचा समग्र परिपाक असल्याने सर्वांच्या पलीकडचा आस्वाद्य असा रसार्थ होय. 'अर्थाचा अर्थ' या अर्थी आज "Significance of meaning" असा शब्दप्रयोग केला जातो. आणि आनन्दवर्धनाला अभिप्रेत असलेल्या "घटनांकित" समग्र आकृतीसाठी "significant form" असा शब्दप्रयोग क्लाइव्ह बेल करतो. आकृतीची ही एकात्मता साधण्यासाठी भाषामाध्यमामध्ये 'वर्ण' हा सर्वांत प्राथमिक घटक उपलब्ध असतो. त्यांच्या संघटनेतून शब्द किंवा शब्दसमूह बनतो. त्याला त्याने वर्णांशी एकात्म कल्पून "वर्णपद" अशी संज्ञा वापरली. "वर्णपद" हा किमान अर्थघटक होय. यातील वर्ण हा अर्थनिष्पत्तीच्या

अनुक्रमणिका

दृष्टीने दैनंदिन जीवनात महत्त्वाचा (significant) नसतो. काव्यकृतीमध्ये मात्र तोही तितकाच महत्त्वाचा असतो. एकाच अर्थाचे अनेक शब्द असले, तर त्यांपैकी कोणता निवडावयाचा हे त्यातील वर्णांचे ध्वनी पोषक आहेत की नाहीत यावरून ठरणार. याचा त्याने तिसऱ्या उद्योतात थोडक्यात निर्देश केला आहे. नुसता वर्ण स्वतंत्रपणे अर्थवाही असू शकणार नाही. त्याला भाषेतील दैनंदिन शब्दार्थाशी संपृक्त व्हावे लागेल; तद्वतच नुसता शब्दार्थ पुरेसा नाही. विविध शब्दांतील वर्णासह तो अर्थवाही व्हावा लागेल. इतक्या अर्थव्याप्तीसाठी त्याने "वर्णपद" असा संधीयुक्त शब्द बनवून संज्ञा तयार केली आहे. यामध्ये अंतर्गत वर्णसंघटना आहेच, हे आपण नुकतेच पाहिले. या वर्णपदांचे वाक्य बनते. त्यातही संघटना असावीच लागते. ही संघटना त्याने फक्त गृहीत धरली आहे. "संघटना" असा वेगळा शब्द त्याने त्यासाठी वापरलेला नाही. मात्र, या वर्णपदांच्या एकत्रित बंदिशीसाठी त्याने अशी स्वतंत्र संज्ञा वापरली आहे. "संघटना" ही संज्ञा त्याने एखाद्या लहानशा काव्यकृतीच्या संदर्भात वापरली आहे. पूर्ण अनुभव म्हणून एका दृष्टिक्षेपात मावू शकेल अशा व्याप्तीची काव्यकृती असेल, तर त्या संदर्भात ही संज्ञा. म्हणजे आज ज्यांना आपण कथा किंवा एकांकिका म्हणतो त्यांच्या संदर्भात, मध्यम व्याप्तीची साहित्यकृती असेल, तेव्हा त्या बंदिशीसाठी 'संघटना' ही संज्ञा. आजच्या कादंबरीचे विहंगदृश्य फार मोठे असते. एका दृष्टिक्षेपात ते मावणारे नसते. त्यातही अनेकदा कादंबऱ्यांच्या मालिका असू शकतात. अशा प्रकारची अतिशय मोठी व्याप्ती असणारी विहंगदृश्ये त्याला रामायण, महाभारत यांसारख्या महाकाव्यात दिसत होती. म्हणून त्यांच्या जगड्व्याळ बंदिशीचा निर्देश करण्यासाठी त्याने "प्रबंध" ही संज्ञा वापरली. अशा समग्र आकृतीमधून म्हणजे वर्णपद, संघटना आणि प्रबंधामधून प्रकाशित होणारा ध्वनी म्हणजे "असंलक्ष्यक्रमव्यङ्ग्यध्वनी." हा सर्वांत मुख्य असा रसध्वनी. याच्या अंतर्गत इतर ध्वनी, त्याच्या छायेत निष्पन्न होतात, म्हणून त्यांना, त्याच्या अंतर्गत समर्थन प्राप्त होते. म्हणून ते काव्यकृतीमध्ये स्वीकार्य ठरतात. अन्यथा ते स्वीकार्य नसतात. "असंलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनी"च्या रस–छायेविना ते स्वीकारले तर ती काव्यकृती खऱ्या अर्थाने काव्यकृती म्हणून श्रेष्ठ ठरणार नाही. फार तर दुय्यम दर्जाची म्हणून, एक वेळ, स्वीकारता येईल.

अर्थात, या अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनीच्या प्रतिपादनासाठीच आपण हा ग्रंथ लिहीत आहोत; नुसत्या कुठल्या तरी ध्वनीच्या प्रतिपादनासाठी नाही; हे तो तिसऱ्या उद्योतातील अलक्ष्यक्रमविषयक दुसऱ्या कारिकेचे स्पष्टीकरण करताना स्वच्छपणे सांगतो.[८] मग इतर ध्वनींविषयीची इतकी चर्चा आधी करण्याचे प्रयोजन काय? उत्तर असे : शब्दाच्या नेहमीच्या अर्थाहून वेगळा असा "अर्थाचा अर्थ" असे ज्याला आपण म्हणू शकतो, तो खरोखरी भाषेमध्ये कधी येऊ शकतो का? याचे स्पष्टीकरण हवे होते. त्यासाठी साधी रसनिरपेक्ष अर्थ देणारी उदाहरणे त्याने दिली. या उदाहरणांना काही एक अर्थ प्राप्त व्हावयाचा असेल, तर त्यांचा नेहमीचा अर्थ, म्हणजे वाच्यार्थ, एक तर पूर्णतः टाकून द्यावा लागतो; किंवा त्याचे अर्थान्तर कमीअधिक प्रमाणात करून इष्ट अर्थ तयार व्हावा लागतो.[९] नेहमीच्या अर्थाहून वेगळा अर्थ स्वीकारणे भाग पडते; हे एकदा स्पष्ट झाले, की मग काव्यकृतीमधील समग्र आकृतीतून या सर्वांहून पलीकडचा असा अर्थ "व्यंङ्ग्यार्थ" निष्पन्न होऊ शकतो; हे विधान वाचकास समजणे शक्य होईल आणि ते पटेलही; याची कल्पना आनन्दवर्धनाला होती. या प्रश्नाचे दुसरे उत्तर आपण ओझरते, नुकतेच, पाहिले आहे. या अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनीच्या अंतर्गत इतर सर्व आनन्दोक्त ध्वनीचे प्रकार; आणि त्याने सांगितले त्याहून इतरही शक्य असलेले सर्व प्रकार; स्वीकार्य असतात.

या महा-आकृतीतून प्रतीत होणारे सौंदर्य स्त्रियांच्या सौंदर्यासारखे असते. पहिल्या उद्योतातील चौथ्या कारिकेत त्याचे स्पष्टीकरणही अध्याहृत आहे. चाफेकळीसारखे नाक, कमळासारखे डोळे, पोवळ्यासारखे ओठ, धनुष्याकृती भुवया, सिंहासारखी कंबर, केळीच्या खांबासारख्या मांड्या वगैरे उपमा देऊन या वेगवेगळ्या अवयवांच्या सौंदर्याचा सुटा सुटा असा निर्देश करण्याची प्रथा होती, आजही आहे. सौंदर्यासाठी प्रसिद्ध असलेल्या या लकबींबद्दल, म्हणजे त्या त्या अवयवांबद्दल विशेष असे काहीही बोलण्यासारखे नसूनही एखाद्या स्त्रीच्या संपूर्ण देहाकृतीमध्ये विलक्षण सौंदर्य असते. यात एकेका अवयवाऐवजी सर्व अवयवांच्या संघटित परिपाकामधून जी समग्र आकृती निष्पन्न होते;

ती सुंदर असते. अर्थात, या संघटित परिपाकावरोबर तिच्या हालचालीतील रेखीवपणा, डौल; म्हणजेच लयदार रेषात्मक वर्तना, आपणाला भावते; या सर्वांचा अंतर्भाव लावण्यामध्ये होत असतो; हे सांगणे न लगे. यातील "लावण्या"चे स्पष्टीकरण अभिनवगुप्ताने "लोचना"मध्ये केले आहे. त्याचे बोरकरकृत भाषांतर असे :

"लावण्य म्हणजे अवयवांच्या विशिष्ट ठेवणीतून अभिव्यक्त होणारा **अवयवांहून वेगळा धर्म** होय. आणि अवयवांचा निर्दोषपणा किंवा ते अलंकारांनी मंडित असणे, हेच काही लावण्य नव्हे. कारण वेगळेपणाने दिसणारा "काणेपणा" वगैरेसारखा एकही दोष एखाद्या स्त्रीमध्ये नसला आणि तिने अलंकारही घातले असले, तरी "ही लावण्यशून्य आहे" असा; आणि दुसरी एखादी स्त्री तशी नसली, तरी "ही लावण्यामृतमयी ज्योत्स्ना आहे." असे सहृदय म्हणताना आढळतात !"

हे सौंदर्य अवयवांच्या सौंदर्याहून वेगळे असते. ते संघटनेतून निष्पन्न होते. ही संघटना इतकी उत्कट असते की परिणामत: लावण्य आणि शरीर यांचा समवाय झालेला असतो. सौंदर्य आणि देह यांची अभिलाषा प्रतीत होते. साहित्यकृतीच्या संदर्भात बोलावयाचे, तर भावनाशयाला वर्ण-पद, वाक्य, संघटना, प्रबंध यांमधून प्राप्त होणारी समग्र आकृती म्हणजे आशयशरीर. हे शरीर आणि सौंदर्य यांचा असाच समवाय अस्सल कलाकृतीत प्रतीत होतो. प्रतिभावंताच्या हातून ही किमया कशी घडते, असा प्रश्न आपणास पडतो. त्याचे उत्तर आपणास सापडत नाही. म्हणून अलक्ष्यक्रमव्यंग्य हा प्रतीयमान अर्थ म्हणजे एक "चमत्कार" आहे असे मानावे लागते. स्पष्टीकरणात्मक गद्य (वृत्ती) विधानात आनन्दवर्धन "किमपि" असा शब्द वापरतो, तो "चमत्कार" या अर्थानेच; असे भाष्य अभिनवगुप्त करतो. हा अर्थ आपणापर्यंत तात्काळ पोहोचतो. इतर ध्वनींच्या बाबतीत परिस्थिती वेगळी असते. वाच्य अर्थ प्रथम कळतो. तो त्याज्य आहे हे नंतर कळते. त्यानंतर दुसरा अर्थ समजून येतो; किंवा समजून घ्यावा लागतो. पण समग्र आकृतीतून निष्पन्न होणारा, सर्व अर्थांच्या पलीकडचा हा अर्थ वाच्यार्थाबरोबरच, वाचन चालू असतानाच, झटितिप्रत्ययाने आस्वादकाच्या अंतःकरणात संक्रान्त होत असतो. तो कसा संक्रान्त होतो आहे; हे क्रमशः कळत नाही. हा तर चमत्कार. म्हणून याला अलक्ष्यक्रम किंवा असंलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनी असे नाव आनन्दवर्धनाने दिले आहे.[१०] अर्थविषयक विचार; ही मधली पायरी ओलांडून हा अर्थ तात्काळ अंतःकरणाला भिडतो. हाच रसध्वनी होय आणि तो नसला तर काव्यकृती ही कलाकृती ठरू शकत नाही. आनन्दोक्त इतर सर्व ध्वनीप्रकारांकडे आवर्जून लक्ष दिले; त्यांचा भरपूर ऊहापोह केला; आणि या रसध्वनीकडेच नेमके दुर्लक्ष केले तर ध्वन्यालोक या ग्रंथावर अन्याय होणार हे स्पष्ट. आणि वर्णपद-वाक्य-संघटना-प्रबंध (या सर्वांसाठी त्याने "घटना" ही सर्वसमावेशक संज्ञा वापरली आहे.) ही घटना-मालिका विचारात घेतली नाही तर रसध्वनी किंवा अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनीच्या चर्चेला अर्थच उरत नाही.

अलक्ष्यक्रमव्यंग्य; आणि इतर सर्व ध्वनींचे प्रकार आणि उपप्रकार यांमध्ये एक संघटनात्मक तपशिलाचा, पण अत्यंत महत्त्वाचा, फरक आहे. इतर सर्व ध्वनींच्या प्रकाशनासाठी "पद (म्हणजे वर्णपद) आणि वाक्य" एवढी सामग्री पुरेशी आहे. कारण त्यांचा अनुभव हा सामग्र्याने येणारा अनुभव नसतो. रसध्वनी हा मात्र कलाकृतीच्या सामग्र्याने येणारा अनुभव असतो. म्हणून त्याला "वर्णपद–वाक्य–संघटना–प्रबंध = घटना" या समग्र आकृतीप्रक्रियेची गरज असते; हे तिसऱ्या उद्योतातील पहिल्या आणि दुसऱ्या कारिकेमध्ये स्पष्ट सांगितले आहे. इतर ध्वनीप्रकार हे रसध्वनीचे भाग, अवयव, अंगे म्हणून अवश्य येतील. ती अंगे असल्याने त्यांना पदवाक्यप्रकाशता पुरेशी आहे. म्हणजे नुसत्या पदवाक्य यांच्या बांधणीतून हे अर्थ जाणवू शकतात. रसध्वनीला संपूर्ण "घटना" प्रक्रिया आवश्यक असते. कारण त्याची निष्पत्ती भरताने सांगितलेल्या विभाव, अनुभाव, स्थायी, व्यभिचारी, संचारी यांच्या संयोगातून, संघटनेतूनच होते. या भरतोक्त विभावादी घटकांचे आविष्करण नुसत्या सुटच्या पदवाक्यांतून होणे शक्य नसते. त्यांच्यासाठी वाक्यसमूह संघटित व्हावा लागतो. म्हणजे भरताच्या प्रतिपादनापेक्षा वेगळे असे काही प्रतिपादन आनन्दवर्धन, निदान रसध्वनीविषयी तरी, करीत नाही. भरताच्या 'संयोग' या संज्ञेच्या ठिकाणी वर्णपदवाक्यसंघटनाप्रबंध = घटना हे शब्द काय ते नवीन येतात. आणि "व्यंजित सामान्यगुणयोगेन रस:"

अनुक्रमणिका

यामधील "व्यंजित"च्या आश्रयाने "व्यंग्य" हा शब्द येतो. हा ध्वनीचा सर्वोच्च प्रकार असल्याने रसव्यंग्य, व्यंग्यध्वनी, रसध्वनी असे संधीयुक्त शब्द तयार होतात. भरताच्या म्हणण्याप्रमाणे नाटचकृतीमध्ये पात्रे, त्यांचे शब्द, अभिनय, नृत्य, संगीत वगैरे सर्व घटकांचा अत्यंत उत्कट असा मिलाप व्हावयाचा असतो. किती उत्कट? स्पष्टीकरणासाठी त्याने आलातचक्राचा दृष्टान्त दिला होता. जळते कोलीत अंधारात वर्तुळाकार फिरविले असता (प्रत्यक्षात अखंड नसलेले) एक अखंड वर्तुळ फिरते आहे असे भासते. विभावादिकांची शब्द, अभिनय नृत्य, संगीतादिसह संघटना होऊन इतका एकात्म उत्कट अनुभव किंवा "गेस्टाल्ट" निष्पन्न व्हावयास हवा. तो होणे म्हणजेच "व्यंजितसामान्यगुणयोग" घडून रसानुभव निष्पन्न होणे होय. आनन्दवर्धनाला अभिप्रेत असलेल्या "घटना" मालिकेमधून हेच घडून यावे अशी अपेक्षा आहे. त्यातून जे 'व्यंजित' होईल ते रसव्यंग्य किंवा रसध्वनी होय.

असे आहे, तर मग रसाला नुसता ध्वनी असा आणखी एक शब्द जोडण्यासाठीच ध्वन्यालोक लिहिला गेला का? याचे थोडक्यात उत्तर असे : नाटचमाध्यमाहून भाषा हे माध्यम वेगळे आहे. नाटचमाध्यमामध्येही भाषा हा एक घटक असतो. पण तो केवळ अभिनयाचे साधन म्हणून. भाषेला स्वतंत्रपणे महत्त्व नसते. भरताच्या विचारात भाषेला वाचिक अभिनयात स्थान मिळाले. शिवाय, आंगिक अभिनय, वेशभूषा, नेपथ्यादी पार्श्वभूमी, संगीत, नृत्य या सर्व अंगभूत माध्यमघटकांमधून रसानुभव आकारित होत होता. यांपैकी शब्द हा एकच घटक साहित्यमाध्यमामध्ये उपलब्ध असतो. इतर सर्व माध्यमांगांचे कार्य एकटचा शब्दालाच करावे लागते. नाटचमाध्यमाच्या सर्व घटकांमधून साधला जाणारा परिणाम निव्वळ शब्दांतूनच घडून यावा लागतो. म्हणजे नाटचकृतीतील शब्दांचे कार्य तर साहित्यकृतीतील शब्दाला करावेच लागते, शिवाय इतर माध्यमघटकांनी परस्परांना चेतना देऊन जो रसार्थ नाटचकृतींमध्ये निष्पन्न करावयाचा, त्याच्या निष्पत्तीचे कामही साहित्यकृतीमधील शब्दांकडेच येते. नाटचकृतीतील अन्य माध्यमघटक परस्परांना चेतना देतात; याचा अर्थ असा की, पात्रांच्या अभिनयामध्ये तेही सहभाग घेतात. अभिनय करतात. हा सगळा अभिनय करण्याचे काम साहित्यकृतीतील शब्दांकडेच येते. याचा अर्थ असा : लौकिक व्यवहारात इतिवृत्त, निवेदन (किंवा अभिनवगुप्ताच्या भाषेत "लोकवार्ता") एवढचापुरतेच कार्य करणाऱ्या शब्दाला स्वतःच्या लौकिक वागण्याहून वेगळे वर्तन करावे लागते. याला "अभिनीत अर्थ" असा शब्दप्रयोग करून भामहाने वक्रोक्तीचा[११] सिद्धान्त मांडला होता. पण चांगली वक्रोक्ती वाईट वक्रोक्तीपासून वेगळी कशी काढावी, हे त्याला सांगता आले नाही. त्याच्या त्रुटी भरून काढण्यासाठी वामनाने रीतिवादाचा सिद्धान्त मांडला. तोही परिपूर्ण नव्हता. मात्र, भाषेतील शब्द साहित्यकृतीत येतो, तेव्हा त्याच्या वर्तनात काही तरी मूलभूत स्थित्यंतर घडते याची अस्फुट जाणीव या विचारवंतांना झाली होती. त्यांना जे अस्फुटपणे जाणवले त्याची मांडणी "ध्वनी" या नव्या संकल्पनेच्या साहाय्याने आनन्दवर्धनाने केली. म्हणजे त्याने नाटचमाध्यमामधला भरताचा मूळ सिद्धान्त पूर्णतः भाषामाध्यमात बसविला. त्यामुळे, रसनिष्पत्तीच्या बाबतीत भरताला जे म्हणावयाचे होते त्यात काहीही बदल करण्याचा प्रश्न उद्भवला नाही. नाटचमाध्यमाच्या इतर घटकांनी जे कार्य करावयाचे ते करताना भाषेला कित्येकदा लोकविलक्षण वर्तना क्रमप्राप्त ठरते. अशा वर्तना त्याच्या काळातील काव्यामध्ये त्याला जेवढचा दिसल्या तेवढे ध्वनीचे इतर प्रकार त्याने ध्वन्यालोकात सांगितले; आणि असे अनंत प्रकार आणि त्यांची मिश्रणे असू शकतात, हेही त्याने सांगून ठेवले. अर्थात, आजच्या पश्चिमी किंवा भारतीय आधुनिक साहित्यात असे कित्येक नवीन ध्वनिप्रकार अंतर्भूत असणे हे आनन्दवर्धनाला पूर्णतः मान्य व्हावे. मात्र, ते सर्व प्रकार सर्वोच्च अशा रसध्वनीच्या किंवा अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनीच्या छायेने संस्कारित झाले तरच त्यांना साहित्यकृतीमध्ये स्थान असेल; अन्यथा नाही. आनन्दवर्धनाचे हे प्रतिपादन त्याच्या "घटना" तत्त्वाच्या समर्थ प्रतिपादनामुळे निर्विवाद मान्य करणे, आजही क्रमप्राप्त आहे.

नाटकातील पात्रे, त्यांचा अभिनय, वेशभूषा, नेपथ्य हे सर्व डोळचांनी दिसते. त्यांचा वाचिक अभिनय, संगीत वगैरे ऐकू येते. साहित्यकृतीमध्ये हा सर्व दृश्य-श्राव्य भावनानुभव नुसत्या शब्दांनी उभा करावा लागतो. आकारित करावा लागतो. म्हणजे त्यांच्या वर्णनासाठी शब्दांचा उपयोग करावा लागतो. पण, तसे पाहता, दैनंदिन व्यवहारातही इतिवृत्त प्रकारातली

अनुक्रमणिका

अचूक वर्णने करावी लागतात. त्यांतून वस्तूंचे प्रत्यक्ष जीवनातील वस्तुनिष्ठ अर्थ कळतात. माहीत होतात. मात्र, त्यांची साक्षात प्रतीती येत नाही. साहित्यकृतीमध्ये त्यांची साक्षात भावनागर्भ प्रतीती यावी लागते. म्हणजे वरवर पाहता जे "वर्णन" केलेले असते, त्यातील वर्णपदवाक्यसंघटनाप्रबंध अशा खास रीतीने घडवावा लागेल की त्यातून भाषेला पारदर्शकता येऊन (भाषा हे माध्यम पडद्यासारखे जडवस्तू म्हणून आडवे न येता) भावनाशय आस्वादकाच्या अंतःकरणात तात्काळ (immediately; without mediation of the mediator or medium) संक्रान्त होईल. आनन्दवर्धनाला याचे पूर्णतः आकलन झालेले होते.

अर्थान्तरसंक्रमित वाच्यध्वनीचे विरोधालंकाराने युक्त असे एक उदाहरण त्याने दिले आहे. त्यात "निर्वर्णन" या नामाचे क्रियापदरूप वापरलेले आहे, त्यावरून हे स्पष्ट होते.[१२] हा श्लोक त्याने स्वतः रचलेला आहे. वरवर पाहता त्यात विष्णूची स्तुती आहे. पण बारकाईने पाहिल्यास लक्षात येते की, हा श्लोक विष्णूची स्तुती करण्यासाठी लिहिलेला नसून कवीच्या सर्जनशक्तीचे माहात्म्य वर्णन करण्यासाठी लिहिला आहे. त्यात येणारे महत्त्वाचे शब्द हे सामान्य नसून त्यांना सौंदर्यशास्त्रीय संज्ञा म्हणूनही अर्थ आहे. त्यावर अभिनवगुप्ताने केलेल्या भाष्यावरून याविषयी खात्री पटते. त्यात अध्याहृत असलेल्या सर्जनविषयक विचारांचा अभिनवगुप्ताच्या भाष्यासह मागोवा घ्यावयाचा तर स्वतंत्र लेखच लिहावा लागेल. येथे त्यातील "निर्वर्णयन्तो वयम्" या शब्दांशी आपला तातडीचा संबंध आहे. मात्र, हा अर्थ नेटकेपणी समजण्यासाठी आनन्दवर्धनाची कलेविषयीची भूमिका आपणास नीट लक्षात घ्यावी लागेल. ध्वन्यालोकाच्या तिसऱ्या उद्योताच्या शेवटच्या भागात हा श्लोक येतो. जवळजवळ सर्व प्रतिपादन पूर्ण होत आलेले असताना तो येतो. आनन्दवर्धनाने हा ग्रंथ लिहिताना, सर्जनातून प्राप्त होणाऱ्या आनन्दाची प्रतिष्ठापना[१३] रसिकांच्या हृदयात करणे, हे उद्दिष्ट स्वीकारले आहे. त्याचे स्वतःचे नाव आनन्दवर्धन आहे. काव्यानंदाची प्रतिष्ठापना आस्वादकांच्या अंतःकरणात करताना आनन्दवर्धनाची (आनन्दाची वृद्धी करणाऱ्या विचारवंताचीही) प्रतिष्ठापना त्यांच्या हृदयसिंहासनावर कायमची होणार आहे, असे अर्थान्तर त्याला येथे गृहीत आहे. असा हा

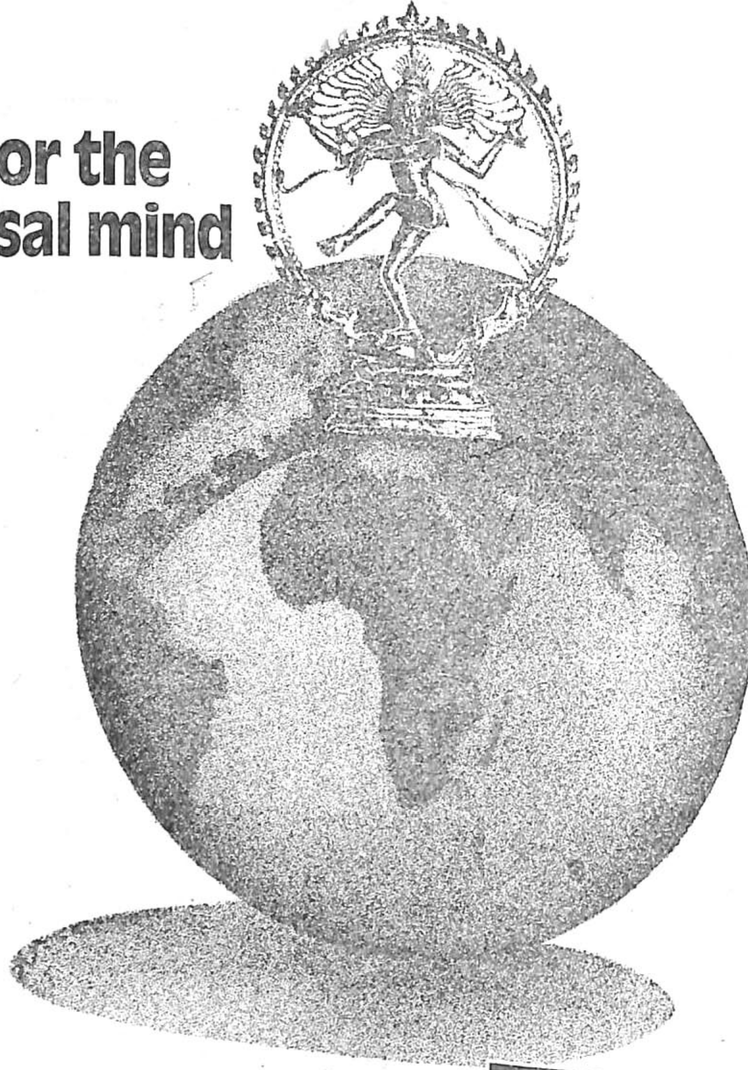
आनन्दवर्धन काव्यसर्जनाचे माहात्म्य वर्णन करताना त्याची अलौकिकताच प्रतिपादन करणार आहे. हे लक्षात घेऊन या श्लोकामधील अर्थान्तरित सर्जनार्थ आणि एकूण श्लोकामधील विरोधालंकार समजून घ्यावा लागेल. या श्लोकाचा विष्णुस्तुतिपर अर्थ असा–

"हे विष्णो ! रसनाव्यापार (व्यापारवती) जिच्यामधून निष्पन्न होतो, रसांना जिच्यामुळे रसत्व येते (रसान् रसायितुं), ती कवींची दृष्टी आश्चर्यकारक ("काचित्" = चमत्कारजनक) आणि नित्य नवीनताजनक (नवा) असते. कवीच्या या दृष्टीचे प्रकार दोन. त्यांतील एक, वस्तूंच्या सुनिश्चित अशा शास्त्रीय स्वरूपाच्या अर्थामध्ये फुलते, रमते (परिनिष्ठितार्थ विषयोन्मेषा); आणि दुसरी त्याहून वेगळ्या अशा (प्रतीयमान सौंदर्यार्थासह) अदृष्ट, गूढ अर्थाचे शोध घेणारी, द्रष्टेपण असणारी, ज्ञानी (विपश्चित = वैपश्चिती) दृष्टी असते. या दोन्ही दृष्टींचा अवलंब करून आम्ही (तुझ्या आधीन असलेल्या) विश्वाचे वर्णन अहर्निश केले (निर्वर्णयन्तो वयम्), पण (हे अब्धिशयन !) आम्ही थकलो. तुझ्या भक्तीमधून मिळणाऱ्या सुखाची सर या सर्जनसुखाला लाभली नाही."

यातील प्रतीयमान अर्थ देणारी कवीची प्रतिभादृष्टी चमत्कारजनक आहे. नित्य नवी आहे. "जें न देखे रवी ते देखे कवी" अशी ही दृष्टी आहे. दृष्टामध्ये अदृष्ट पाहण्याचा द्रष्टेपणा (वैपश्चिती) तिच्यात आहे. म्हणून दुसरे अर्थान्तर विरोधी प्रकाराने होते. वस्तूंचे सुनिश्चित निरीक्षणात्मक दृष्ट अर्थ आणि अदृष्ट अर्थ शोधणारी ही विस्मयकारक दृष्टी विश्वाचे वर्णन करताना थकणार नाही. विष्णूच्या आधीन असलेल्या विश्वाशीच ती एकरूप होणार. अशी एकरूपता हीच खरी भक्ती असल्याने विष्णूच्या भक्तीमधून प्राप्त होणाऱ्या आनंदाशी तुल्यबळ असा आनंद कवीला प्राप्त होणार, यात शंका असू नये.

आपला येथील मुद्दा "निर्वर्णयन्तो वयम्" विषयीचा आहे. वर्णन करताना भाषामाध्यम पारदर्शक होऊन वर्णनाहून वेगळा, वर्णनातीत असा भावनार्थ आस्वादकाच्या अंतःकरणात तात्काळ संक्रांत व्हावयास हवा, असे आपण म्हटले आहे. म्हणून "निर्वर्णयन्तो वयम्" हे शब्द महत्त्वाचे आहेत. त्यांचे स्पष्टीकरण करताना अभिनवगुप्ताने "निर्वर्णयन्तो वर्णनया" असे शब्द

Mirror the universal mind





In the culture of any country, we find the most candid expression of the universal mind, its yearnings towards beauty and everlasting life.

At KOEL too, our advanced technology mirrors the universal mind. Our pioneering of the diesel engine in India was our first expression of this. Today we have a wide range that covers 3 hp to 7200 hp diesel engines... all geared to provide high quality and total customer satisfaction.

KIRLOSKAR OIL ENGINES LIMITED

Laxmanrao Kirloskar Road, Khadki
Pune 411 003 (india)
Phone: 55341 ● Gram: KOEL, PUNE
Telex: 0145-245 KOEL PN

अनुक्रमणिका

वापरलेले आहेत. त्यांचा "आम्ही वर्णन करून वर्णन करतो" असा अर्थ करणे म्हणजे सरळ "गाईचे गोमूत्र" म्हणण्यासारखे आहे. यातील "निर्" हा नकार लक्षात घ्यावा लागेल. सामान्य अर्थाच्या पलीकडचा प्रतीयमान अर्थ कवी निष्पन्न करणार आहे, हेही समजून घ्यावे लागेल. कारण भाषामाध्यमाची सर्वांगीण चिकित्सा पुरी होत आली असताना, विविध अलंकार-ध्वनीविषयीचा तपशीलवार विचार चालला आहे, त्यात हे उदाहरण येते. म्हणून "विश्वाचे वर्णन करता-करता आम्ही वर्णनातीत अनुभव देतो" असाच अर्थ करावा लागेल. भाषा पारदर्शक झाल्यावरच असा अनुभव येईल.

या अर्थान्तरसंक्रमित वाच्यध्वनीमध्ये "व्यंजना" नाही. मात्र, प्रथम जाणवणारा अर्थ आपणापर्यंत पोहोचल्यानंतर दुसरा अर्थ उदित होतो. म्हणून अर्थान्तर. अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनी आणि तो निष्पन्न होण्यासाठी आवश्यक अशी "घटना" हा आपला मुख्य मुद्दा. आनन्दवर्धनानेही त्यासाठीच ग्रंथ लिहिला. असे असताना इतर ध्वनींचे इतके प्रकार त्याने हाती कशासाठी घेतले, हा आपला पुढील मुद्दा होता. भाषावर्तनातून अनेक प्रकारचे ध्वनी उदित होतील. मागे पडतील. ते या मुख्य अलक्ष्यक्रमव्यंग्याच्या छायेत संस्कारित झाले तर काव्यकृतीमध्ये अर्थघनता आणणारे घटक म्हणून त्यांचे स्वागतच करावे लागेल. विष्णुस्तुतिविषयक अर्थान्तरसंक्रमिताचे त्याने दिलेले उदाहरण स्वतंत्र होते. तो एखाद्या कवितेतील अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनीचा अविभाज्य भाग नव्हता. म्हणून प्रत्यक्ष कवितेतील एक आटोपशीर उदाहरण घेऊ. यशवन्त मनोहरांच्या कवितेतील पुढील ओळी पु. ल. देशपांडयांनी प्रथम उद्धृत करून आस्वादक विधाने केली, तेव्हापासून त्या लक्षवेधी ठरल्या आहेत. आपणाला आटोपशीर चर्चेसाठी त्या उपयुक्त आहेत.[१४]

"कालचा पाऊस आमच्या गावात आलाच नाही
सदरहू पीक आम्ही आसवांवर काढले आहे."

यात एकीकडे अर्थान्तरसंक्रमित वाच्यध्वनी असून अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनीची निष्पत्तीसुद्धा सुरू झाली आहे. "अर्थान्तर-संक्रमितवाच्य" स्वतंत्र राहिलेला नाही. त्याचे वाच्यत्व अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनीच्या आधीन झालेले आहे. (या आधीन होण्यासंबंधीची चर्चा पुढे येणारच आहे.) म्हणून "अर्थान्तरसंक्रमिता"ला येथे काव्यार्थ येतो; आणि त्याला कवितेत अर्थपूर्ण स्थान मिळते. शिवाय ही सर्व प्रक्रिया "वर्ण-पद-वाक्य-संघटना" या सर्व "घटना-तत्त्वां"मधून घडून येते आहे. कशी ते पाहू—

"कालचा पाऊस आमच्या गावात आलाच नाही" या पहिल्या ओळीचा वाच्यार्थ किंवा मुख्यार्थ आपण सहज स्वीकारीत आहोत, तेवढ्यात अचानक दुसरी ओळ आघात करीत येते. नेहमीचा, निसर्गतः येणारा पाऊस एखाद्या वर्षी आला नाही, तर दुष्काळ पडतो. हा अर्थपरिघ आपणास भिडतो आणि आपण व्यथित होतो आहोत, तेवढ्यात दुसरी ओळ येते आणि आधीचा हा अर्थ-परिघ पार बदलून टाकते. पाऊस पडला नाही तर वस्तुतः दुष्काळ पडतो. पण येथे मात्र, पीक आले आहे. (पीक कसले ते प्रत्यक्षतः सांगितले जात नाही.) आणि तेही आसवांवर काढले आहे. नैसर्गिक पाण्याने नव्हे. ही अर्थपदे जाणिवेवर आदळताक्षणीच आशयाचे बळ शतगुणित होते. हे नेहमीच्या पावसाविषयीचे इतिवृत्त, निवेदन (किंवा अभिनवगुप्ताच्या भाषेप्रमाणे नुसती लोकवार्ता) नसून समाजजीवनातील शोषणामुळे ओलावा नाहीसा झालेल्या शोषितांच्या सामाजिक दुःखाचे आविष्करण आहे, याचे चक्रावून टाकणारे भान येते. हे अर्थांतर घडण्यासाठी "आसवांवर" हे पद या वाक्यामध्ये अर्थप्रकाशक म्हणून स्फुल्लिंगासारखे कार्य करते. म्हणून येथे पदवाक्यप्रकाशता आहे. हे झाले अर्थांतरसंक्रमित वाच्यध्वन्यार्थाविषयी. पण हा ध्वनी संपूर्ण कवितेला अंगभूत आहे. संपूर्ण कवितेचा एक भाग, अवयव आहे. संपूर्ण कवितेला अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनीने व्यापिलेले असले पाहिजे. ती प्रक्रियासुद्धा यातील वर्णपदक्रमामधून सुरू झालेली आहे. ती अशी :

"कालचा पाऊस आमच्या गावात आलाच नाही" याच्या ऐवजी "आलाच नाही कालचा पाऊस आमच्या गावात" असा पदक्रम ठेवला, तर पावसाचे "न येणे" यावर अतिरिक्त भर येतो. आणि "कालचा पाऊस" म्हणजे "कालचे युग" आणि "आमच्या गावात" म्हणजे "आम्हा शोषितांच्या सामाजिक जीवनात" या पदांवरील वजन एकदम कमी होते; आणि ते त्यातील सामाजिक आशयाला हानिकारक होते ("कालचा पाऊस"चे अर्थान्तर "कालचे युग" आणि "आमच्या गावात"चे अर्थान्तर "आम्हा शोषितांच्या सामाजिक

जीवनात " असे झाले. अर्थान्तराची ही प्रक्रिया दुसऱ्या ओळीमधील " आसवांवर " पासून सुरू झाली तीच पुढे चालू राहिली आहे, हे पुढे दिसेल.). शिवाय " कालचा पाऊस "मध्ये सुरुवातीलाच येणारे " का " हे कठोर व्यंजन कातरता आणते. " आलाच नाही " मधील " आ "मध्ये ही कातरता नाही. " आमच्या गावात कालचा पाऊस आलाच नाही " या पदक्रमामध्येही हेच घडते. " कालचा पाऊस आलाच नाही आमच्या गावात " या पदक्रमामध्ये " आलाच नाही " या पदावर पुन्हा अतिरिक्त वजन येते. पावसाची वाट पाहिली, पण तो आला नाही, त्याने फसवणूक केली ही भावस्थिती आकारित होत नाही. " कालचा पाऊस—आमच्या गावात—आलाच नाही " या पदक्रमामध्ये मात्र वर्ण-पदाची, त्यामधील स्वर-व्यंजने, त्यामधील मृदु-कठोरता, या सर्व अंगभूत घटकांसह झालेली रचना अशी दमदार लय घेऊन येते, की पावसाच्या येण्याची खूप वाट पाहिली, तो येईल असे वाटले; पण त्याने फसवणूक केली. नैसर्गिक परिस्थितीत त्याने यायलाच हवे होते. निसर्गतः आपण सर्वच माणसे आहोत. इतरांना जो माणुसकीचा ओलावा मिळतो तो आम्हाला मिळायला हवा होता. पण फसवणूक झाली. यातील तिसरे पद " आलाच नाही " च्या ऐवजी " पडलाच नाही " असे घेऊन " कालचा पाऊस आमच्या गावात पडलाच नाही " अशी ओळ केली तर " पडणे " मधील " प " हा वर्ण आवाज करीत येतो. संपूर्ण ओळीची लय बिघडते. " धीर धरून शान्तपणे वाट पाहिली " हा भाव त्यामुळे निष्पन्न होत नाही. फसवणूक झाली हेही भावत नाही. पावसाची अगदी अतिथीसारखी वाट पाहिली, पण त्याने बेसावध ठेवून फसवणूक केली ही भावस्थिती " कालचा पाऊस आमच्या गावात आलाच नाही " या वर्णपदवाक्य-संघटनात्मक लयीतूनच आकारित होऊ शकते.

" सदरहू " या ठार कोरड्या शब्दाने दुसरी ओळ सुरू व्हावी हेही मग स्वाभाविक आहे. यातील एकमात्रात्मक अक्षरे इतकी भरकन येतात की, " कालचा पाऊस —आमच्या गावात—आलाच नाही " मधील धिम्या लयीला त्यातील व्यंजनांनी धक्का मिळून " हू " या व्यंजनाच्या आधाराने आपण कसेबसे सावरतो. याने एक प्रकारे नजर भिरभिरते. तेवढ्यात " पीक " हा शब्द येतो. कसले पीक ते सांगितले जात नाही. मात्र, ते " आसवांवर काढले आहे " हे सांगितले जाते. ज्यांच्या गावात कालचा पाऊस आलाच नाही त्यांनीच हे पीक काढले आहे. वस्तुतः त्यांनी सुकून मरून जावे. पण आम्ही तसे मरून जाणार नाही. हरणार नाही. आमचे अश्रूसुद्धा सुपीक आहेत. हा विरोधभाव अगदी हळुवार सूचकतेने " विद्रोह " आकारित करतो. तो जितका हळुवार तितकाच भेदक आहे. म्हणून " सदरहू पीक आम्ही आसवांवर काढले आहे " मधील " आम्ही " हे पद आत्मविश्वासाने उभे राहते. मग " अश्रू " ऐवजी आलेल्या " आसवांवर " या पदामधील हळुवारपणा, हळवेपणा हा वेगळीच ताकद घेऊन येतो. हा सूचक " विद्रोह " आक्रोशाहून अधिक प्रभावी ठरतो. वस्तुतः या आसवांच्या हळवेपणातून जे पीक काढले ते विद्रोहाचे. पण विद्रोह हा शब्दही प्रत्यक्षतः वापरलेला नाही. तो फक्त भावत राहतो. हे " विद्रोहाचे भावणे " पुढील ओळीत अधिकाधिक उत्कट होत जाते. अधिक तपशिलवार विश्लेषण न करताही ते आपोआप प्रतीत व्हावे. त्या ओळी अशा—

" कालपर्यंत पावलांनी रस्त्याशी
तक्रारी मांडल्या नाहीत
झाडे करपली. माथी हरपली.
नदीच्या काठाने मरण शोधीत फिरलो.
आयुष्याच्या काठाने सरण नेसून भिरभिरलो "

कालचा पाऊस आला नाही तोपर्यंत काय काय घडत होते ते " झाडे करपली " पासून " भिरभिरलो " पर्यंत सांगितले जाते. आणि तरीही " कालपर्यंत पावलांनी रस्त्याशी तक्रारी मांडल्या नाहीत " या ओळीतून कालपर्यंत गप्प बसलो ही " माणुसकीच्या दृष्टीने आमचीही चूकच झाली होती ", ही भावस्थिती आकारित होते. " आता मात्र असली चूक क्षम्य ठरणार नाही. विद्रोहाशिवाय इलाज नाही. " ही सर्व भावस्थितीसुद्धा अध्याहृत आहे. (कोणी म्हणतील ही भावस्थिती ' सूचक ' आहे. म्हणून ध्वनिसिद्धान्ताला महत्त्व. त्याविषयीची चर्चा पुढे येणार आहे.) पण ती वाच्य झालेली नाही. तिची वाच्यता केलेली नाही. म्हणून कलादृष्टचा ती अधिक भेदक आहे. यापुढे " कालचा पाऊस आमच्या गावात आलाच नाही " या पहिल्या ओळीची पुनरावृत्ती होऊन कविता संपते. पण आता " कालचा पाऊस " मधील " कालचा " या शब्दाआधी " ...कालचा " अशी टिंबे येतात.





अनुक्रमणिका

" बोलण्यासारखे आणखीही खूप होते. पण ते न बोलता कालपर्यंत पाऊस आलाच नाही " एवढेच पुन्हा सांगून कविता संपते. म्हणून ही टिंबे अधिक बोलकी होतात.

" पावलांनी रस्त्याशी " च " तक्रारी मांडणे ", " झाडे करपणे ", " माथी हरपणे ", " नदीच्या काठाने ", " मरण शोधीत फिरणे ", " आयुष्याच्या काठाने ", " सरण नेसून ", " भिरभिरणे " ही सर्व पदे म्हणजे अधिकाधिक उत्कट होत जाणारी अर्थांतरे आहेत. मात्र, " वर्ण-पद-वाक्य-संघटना " या प्रक्रियेतून ती एकमेकांशी घट्ट विणली जातात. त्यातून अलक्ष्यक्रम-व्यंग्यध्वनी निष्पन्न होऊन आस्वाद्य असे काव्यवस्त्र तयार होते. त्यात विद्रोहाची जळजळ नसेल. पण नवी चेतना देणारी ऊब मात्र भरपूर आहे. अलक्ष्यक्रम-व्यंग्यध्वनीच्या अंतर्गत त्याच्या छायेमध्ये इतर ध्वनि-प्रकार आल्याने नुसती आशयाची नव्हे, तर आशयाभि-व्यक्तीची उत्कटता कशी वृद्धिंगत होते हे या उदाहरणा-वरून स्पष्ट व्हावे. यासाठीच आनंदवर्धनाने या रस-ध्वनीव्यतिरिक्त इतर ध्वनींची चर्चा केली, हेही आता स्पष्ट व्हावे. अशा अनेक ध्वनिप्रकारांच्या संघटनेमधून या रसध्वनीची अशीच उत्कट प्रतीती येण्याची काही उदाहरणे मराठीत आधीच रसिकमान्य झाली आहेत. मर्ढेकरांची " गणपत वाणी ", ग दि. माडगूळकरांची " जोगिया ", प्रभा गणोरकरांची " द्वारका " ही त्यांतील काही.

एखाद्या लहानशा नाटचकृतीत कुठली तरी एकच भावना स्थैर्य देणारी म्हणून, स्थायी म्हणून, कार्य करते. कारण ती सर्व कलाकृतीला व्यापून असते. पण मोठ्या व्याप्तीच्या नाटकात एकच एक भावना स्थायी आहे असे वाटत नाही. अनेक स्थायी रसत्वाप्रत जाताहेत असे भासते. अशा वेळी " व्यंजित सामान्यगुणयोगेन-रसः " या विधानाचा कोणता अर्थ घ्यावा, असा प्रश्न पडेल याची भरताला कल्पना होती. महाकाव्याच्या बाबतीत आनन्दवर्धनालाही हाच प्रश्न पडला होता. अशा वेळी स्थायीसारख्या भासणाऱ्या अनेक भावनां-पैकी जिची व्याप्ती सर्वाधिक असेल (अर्थात नाटच-कृतीच्या आकृतीत ही व्याप्ती अपरिहार्य आणि म्हणून योग्य आहे अशी खात्री झाली असेल तर) तिची उत्कटता अधिकाधिक वाढवीत न्यावी; आणि इतर तथाकथित स्थायींचा आविष्कार पूर्ण उत्कटतेने न करता केवळ " आकारमात्रेण " म्हणजे फक्त आरा-खड्यासारखा करावा असे भरत सांगतो. म्हणजे, असे केल्याने इतर तथाकथित स्थायी हेसुद्धा त्या व्यापक स्थायीचे व्यभिचारी, संचारी ठरावेत अशा रीतीने नाटकामधील विभावादिकांची रचना होऊन त्या आकृतिबंधामधून " व्यंजित सामान्यगुणयोग " साध्य होईल. महाकाव्यासारख्या जगड्व्याळ प्रबंधाकृतीतील रसव्यंग्य किंवा रसध्वनीच्या संदर्भात आनंदवर्धनाने नेमके असेच स्पष्टीकरण केले आहे. रामायणात वेळो-वेळी वेगवेगळ्या भावना स्थायी झाल्यासारखे भासते, हे खरे असले, तरी सुरुवातीपासूनच रामाच्या जीवना-तील कारुण्य हा रसध्वनी सीतेच्या पूर्ण वियोगापर्यंत पूर्णतः ताणला जाऊन उत्कटतेची शीग गाठतो आणि रामायणाचा शेवट होतो. म्हणून रामायणाचा खरा स्थायी शोक हाच आहे; आणि त्याची प्रबंधाकृती करुण रसच निष्पन्न करते. महाभारतातही इतर कित्येक रस निष्पन्न होत आहेत असे भासत असले, तरी (कौरवां-बरोबरच शेवटी) यादव आणि पांडवांचाही नाश होत असल्याने, नुसती कारुण्याची नव्हे, जीवनातील अर्थ-शून्यता अंतःकरणाला भिडल्यामुळे व्याकुळ करणाऱ्या वैराग्याची भावस्थिती निष्पन्न होते; ती आस्वाद्य झाल्यामुळे तिची शांतरसामध्ये परिणती होते असे प्रतिपादन आनन्दवर्धनाने केले आहे. महाभारत हा इतिहास आहे, असे व्यासांनी म्हटलेले आहे. शान्त-रसाचा आविष्कार आहे, असे म्हटलेले नाही असा आक्षेप कोणी घेत असेल तर आनन्दवर्धनाचे उत्तर असे, की व्यासांनी तसे प्रत्यक्ष म्हणण्याची काहीही गरज नव्हती. म्हणजे, व्यासांनी काय सांगितले आहे त्यापेक्षा महाभारताच्या प्रबंधामधून प्रत्यक्षतः " व्यंजित " काय होते याला महत्त्व आहे. व्यंजित होणारा अनुभव शांतरसाचा आहे.

" व्यंजित सामान्यगुणयोगेन रसः " या भरताच्या विधानात " व्यंजना " या संकल्पनेचे मूळ सापडते. " व्यंजना " म्हणजे मसाले. यांनी मसालेभाताला, त्यांतील सर्व अन्नपदार्थांहून वेगळी अशी, रुची येते याचा उल्लेख त्याने केला आहे. पण यात मीठ हाही एक मसाल्यासारखाच पदार्थ मानावा लागेल. मीठ नसेल तर मसालेभातामधील सर्व अन्नपदार्थांच्या चवींचा एकजीव होणार नाही, आस्वाद्यता येणार नाही. कला-कृतींचे सौंदर्य किंवा ललनांचे सौंदर्य या बाबतीत हीच गोष्ट महत्त्वाची असते. सर्व वर्णपदवाक्यादींचे किंवा

सर्व अवयव-भागांचे संघटन होताना त्यांचा पूर्णतः मिलाप व्हावा लागतो. एकजीव व्हावा लागतो. त्याविना आस्वाद्यता येत नाही. सौंदर्य येत नाही. सौंदर्य या अर्थी वापरल्या जाणाऱ्या "लावण्य" या शब्दाची "लवणस्य भाव:" ही व्युत्पत्ती आपटयांच्या कोशात मिळते. तिसऱ्या उद्योताच्या शेवटच्या भागात आनन्दवर्धन या उपमेकडे आपले लक्ष पुन्हा वेधतो. ललनांच्या लावण्यामध्ये अवयवांचा एकजीवं महत्त्वाचा. त्यांच्या अंगावरील अलंकार हे गौण. त्यातही एखादा अलंकार मूळच्या लावण्याला वृद्धिंगत करील. पण अलंकारांनी देह मढविल्यास देहाचे मूळ लावण्य लोप पावेल. हीच परिस्थिती कलाकृतीच्या बाबतीत खरी आहे. भामहपूर्व आलंकारिकांनी अलंकार हेच काव्याचे भूषण, सर्वस्व मानले होते. ते चूक होते. मात्र, रसव्यंग्याचे अपरिहार्य अंग म्हणून आक्रमक न ठरता लीनतेने एखादा अलंकार समग्र आकृतीशी एकजीव होऊन येत असेल, तर त्याला अलंकारध्वनी म्हणून प्रतीयमान रसामध्ये अवश्य स्थान असेल, असे आनन्दवर्धन आवर्जून सांगतो. मात्र, सर्व अलंकारांहून श्रेष्ठ असा "लज्जा" हा अलंकार स्त्रियांच्या बाबतीत जसा श्रेष्ठ असतो त्याप्रमाणेच, महाकवींची वाणी कितीही अलंकारमण्डित असली, तरी रसध्वनी हा जो मुख्य ध्वनी त्याची छाया हेच त्यांच्या काव्याचे मुख्य भूषण असते,[१५] हेही तो आवर्जून सांगतो.

अभिनवगुप्त हा भाष्यकार रसिक असल्याने या "लज्जे" विषयी त्याने उत्कृष्ट स्पष्टीकरण केले आहे. स्त्रीमधील लज्जा हा मदनाचा आविष्कार आहे. तो अंतःकरणात भरलेला असतो. त्याला लपविण्याचा प्रयत्न स्त्रीने निसर्गत: केला की तो सर्व शरीरातून प्रतिबिंबित होतो. त्या वेळी त्याला आपण "लज्जा" असे म्हणतो. हा मदनच सौंदर्याचा कारक असतो. म्हणून लज्जा हे सर्वश्रेष्ठ भूषण. वस्तुतः, मदन हे नुसते दैवत नसून प्रेमतत्त्व किंवा इरॉसतत्त्व आहे. इरॉस किंवा मदन हा प्रेमतत्त्वाचा मानसशास्त्रीय आदिबंध आहे.[१६] हा आदिबंध म्हणजे "संयोगतत्त्व" असते. कलासर्जनामध्ये हे संयोगतत्त्व नसेल, तर सर्जन अशक्य होईल. कारण त्यावाचून वर्णपदवाक्यसंघटना वगैरे "घटना"क्रम अशक्य होईल. अर्थातच प्रतीयमान असा रसध्वनी किंवा रसव्यंग्य निष्पन्न होणे अशक्य ठरेल. म्हणून "मदन-इरॉस" हे प्रेमतत्त्व सौंदर्याचे कारक ठरते. लावण्यामध्ये हे संयोगतत्त्व मिठासारखे कार्य करते. मानसशास्त्रीय दृष्टचा मीठ हे प्रेमतत्त्वच आहे.[१७] म्हणूनच "मिठाला जागणे" हा शब्दप्रयोग अर्थपूर्ण ठरतो. "लावण्या"मधील "लवणाचा भाव" हे प्रेमतत्त्वच असते. ललनांच्या लज्जेमधून त्याचे अनुरणन अंत:करणात चालू झाले, की ते सर्व त्यांच्या शारीरमानसिक अस्तित्वामधून प्रकाशमान होते. तद्वतच अनुरणनरूप अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनी संपूर्ण कलाकृतीमधून प्रकाशमान होतो. आणि अलंकार हे त्याच्या छायेमध्येच शोभून दिसतात. अन्यथा नाही.

मदन या मानसशास्त्रीय तत्त्वाला समांतर असे सौंदर्यशास्त्रीय तत्त्व म्हणून "सहकंपा" (empathy) अशी संकल्पना प्रस्तुत लेखक वापरतो. सहकंपा उदित व्हावयाची, तर सर्जक आणि आस्वादक यांच्या व्यक्तित्वांचा सर्जन-आस्वादन-काली लोप होणे आवश्यक असते. लोप झाला की त्यांच्यामध्ये "विश्वात्मक स्व" ही अवस्था उदित होते. म्हणून सहकंपा शक्य होते. अभिनवगुप्ताने अभिनवभारतीमध्ये वापरलेल्या परिभाषेप्रमाणे बोलावयाचे, तर असे म्हणावे लागेल : सर्जक आणि आस्वादक यांचे "स्वपरगतदेशकाल विशेषावेश" गळून त्यांचे साधारणीकरण घडून यावे लागेल. साधारणीकरण घडताना उदित होणाऱ्या "सहकंपा" या संकल्पनेसाठी अभिनवगुप्ताने "संभावना" अशी संज्ञा वापरली आहे. पण "ध्वन्यालोका"वर "लोचन" हा भाष्यग्रंथ लिहिताना त्याच्या सौंदर्यशास्त्रीय विचाराची इतकी प्रगती झालेली नसावी. आनन्दवर्धनालाही "सहकंपा" हे तत्त्व या स्वरूपात सुचलेले नव्हते. त्यामुळे त्याला ललनांचे सौंदर्य आणि लज्जा या उपमांवर भागवून घ्यावे लागले. आस्वादक किंवा सहृदय यांची व्याख्या करण्याचा प्रयत्न त्याने केला असता, तर या तत्त्वाचा शोध लागणे शक्य झाले असते. "सहकंपा-संभावना" ही सहृदयाची पूर्वअट सर्जकालासुद्धा लागू असते. सर्जनकाली "सहकंपा-संभावना" उदित झालेली असेल तर ध्वनिविषयक प्रतिपादनामधून आनन्दवर्धनाला जे जे अपेक्षित आहे (ज्याची चर्चा येथवर केली) ते ते सर्व सर्जकाच्या हातून सर्जनकाली निसर्गतःच घडून येईल. मग सर्जक कवींना त्याने ज्या सूचना वेळोवेळी दिल्या आहेत तशा त्या मुद्दाम देण्याची आवश्यकताही उरणार नाही. हे तत्त्व त्याच्या सौंदर्यशास्त्रीय विचारव्यूहामध्ये समाविष्ट झालेले नाही, ही त्याच्या व्यूहातील महत्त्वाची त्रुटी आहे. म्हणून त्याच्या सौंदर्य-

अनुक्रमणिका

शास्त्रीय विचाराला काहीएक मर्यादा असल्याचा ओझरता उल्लेख प्रस्तुत लेखकाने सुरुवातीला केला. मात्र, पुरेसे उमगलेले नसले, तरी हे तत्त्व त्याच्या विचारात अस्फुट, अध्याहृत आहे, हे त्याने दिलेल्या ललनांच्या सौंदर्याची आणि लज्जेची उपमा, यांवरून स्पष्ट होते. शिवाय, क्रौंच पक्षाचा व्याधाने वध करणे, त्या विव्हळण्यातून वाल्मीकीच्या (सहकंपित) अंतः-करणात रामायणीय शोकाची स्पंदने, अनुरणने निष्पन्न होणे, त्या अनुरणनाला भाषा या माध्यमातून तितकाच अनुरणनशील आकृतिबंध, प्रबंध आपोआप प्राप्त होऊन त्यातून तसाच अनुरणनरूप अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनी निष्पन्न होणे, या सर्व विचारप्रणालीचा मागोवा घेतल्यास या मानसशास्त्रीय आदिबंधाचे अस्फुट भान त्याला होते असे म्हणावे लागते.

" अनुरणन " या संगीतशास्त्रीय संज्ञेचा अर्थ या चर्चेमधून आपोआप सूचित होत आहे. पण याला पुरावा काय, हा प्रश्न. शिवाय छाया, काकु या संगीतशास्त्रीय संज्ञाही आनन्दवर्धनाने चर्चेच्या ओघात वापरल्या आहेत. संगीतशास्त्राकडे निदान ओझरता दृष्टिक्षेप टाकल्याशिवाय या संज्ञांची अर्थव्याप्ती स्पष्ट होणार नाही. पण तत्पूर्वी आनन्दवर्धनाच्या आकृति-विषयक प्रतिपादनामधील एका महत्त्वाच्या तपशिला-कडे वळावे लागेल. त्यातूनच छाया, काकु, अनुरणन या संज्ञांकडे तर्कसंगत वळण घेता येईल.

अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनीला म्हणजे रसध्वनीला वर्ण-पद-वाक्य-संघटना-प्रबंध या सर्वांमधून जावे लागते. अन्यथा त्याची निष्पत्ती होणार नाही, असे विधान आनन्दवर्धनाने तिसऱ्या उद्योतातील दुसऱ्या कारिकेत केले आहे. उरलेले अर्थान्तरसंक्रमित वाच्यध्वनी, अत्यंत तिरस्कृत वाच्यध्वनी आणि संलक्ष्यक्रमव्यंग्य-ध्वनी यांना फक्त वर्णपदवाक्यप्रकाशता पुरेशी आहे, असे विधान याच उद्योतामधील पहिल्याच कारिकेत केले आहे. मात्र, हे सर्व ध्वनिप्रकार अलक्ष्यक्रम-व्यंग्याच्या छायेमध्ये आले, तरच ते कलाकृतीमध्ये स्वीकार्य ठरतात असे प्रतिपादन आधीपासूनच केलेले आहे. अर्थातच, हे ध्वनी रसध्वनीच्या अंतरंगामध्ये येत असताना त्यांना नुसती " पदवाक्यप्रकाशता " असते असे म्हणणे योग्य नाही. हा आक्षेप गृहीत धरून आनन्दवर्धन त्याला उत्तर देतो. ते आकृति-तत्त्वाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. त्यावरील अभिनव-गुप्ताचे स्पष्टीकरण त्याहून महत्त्वाचे आहे. एखाद्-दुसऱ्या शब्दांच्या गटाला किंवा एखाद्या शब्दाला कधीकधी वाच्यार्थही पूर्णतः लाभलेला नसतो. त्यातून एक किंवा अनेक वाक्यांची मिळून विधाने तयार करावी तेव्हा कुठे किमान वाच्यार्थ पूर्ण होतो. अन्यथा ही पदे म्हणजे फक्त वर्णांमधील ध्वनींच्या रचना ठरतात. त्यांना फार तर अर्थाचे दुरून स्मरण देणारी स्मारके किंवा संकेत असे नाव देता येईल. वाच्यार्थ ग्रथित करणारी पदे असे नाव देता येणार नाही. आणि रसादी किंवा रसव्यंग्य अशा अलक्ष्यक्रम-व्यंग्यध्वनीची सुरुवात तर वाच्यार्थापासून होते. आणि इतर ध्वनिप्रकारांमध्ये वाच्यार्थ पूर्णतः किंवा अंशतः टाकून द्यावा लागतो. तसे न करता वाच्यार्थासह सर्व अर्थांच्या परिपाकामधूनच अलक्ष्यक्रमव्यंग्य निष्पन्न होतो, असे तुमचे म्हणणे असेल तर वाच्यार्थही पूर्णतः प्राप्त न झालेल्या पदवाक्यांना ध्वनिप्रकाशित करण्याचे सामर्थ्य कसे येईल ? या कल्पित प्रश्नाला आनन्दवर्धनाने दिलेले उत्तर असे : वाच्यार्थ टाकून दिला जात नाही, हे खरे असले, तरी वाच्यार्थ हा फक्त प्रस्थानबिंदू आहे. आणि रसव्यंग्य हे अंतिम उद्दिष्ट आहे. असे असल्यामुळे वाच्यार्थाच्या आधाराने विचारलेला प्रश्न गैरलागू आहे. पण हे निव्वळ शब्दच्छल करून दिलेले उत्तर आहे. खरे उत्तर नव्हे. मात्र, खरे उत्तर आनन्द-वर्धन पुढे देतो आहे, असे अभिनवगुप्त स्पष्ट करतो. ते उत्तर आणि त्याचा पूर्वपक्ष असा. आधी पूर्वपक्ष.

अलक्ष्यक्रमव्यंग्य किंवा रसव्यंग्य हा सर्व कला-कृतीला व्यापून असतो हे तुमचे म्हणजे मान्य. वाच्य अर्थ अपेक्षित नसून प्रतीयमान रसव्यंग्यच अपेक्षित असते हेही मान्य. पण हे सर्व **समग्र आकृतीतून** घडून येते. तिच्या **अंगभूत भागांमधून** किंवा **अवयवांमधून** नव्हे, असे तुम्हीच म्हणता. आणि पदवाक्य हे तर " वर्णपदवाक्य-संघटना-प्रबंध " या संपूर्ण " घटना-क्रमा "चे नुसते भाग किंवा अवयव आहेत. त्यांमध्ये पदवाक्यप्रकाशता आणि विशेषतः पदप्रकाशता कशी येईल ? ही तर विसंगती आहे. या पूर्वपक्षाला आनन्द-वर्धनाचे उत्तर असे—

पदप्रकाशता असे म्हटलेले असले, तरी संपूर्ण संघटनेच्या संदर्भातच ही पदवाक्यप्रकाशता येणार ही गोष्ट दुर्लक्षित करता येणार नाही. **समग्र आकृतीचे संस्कारविकार पदावयवांवर होणार त्याप्रमाणे पदा-**

अनुक्रमणिका

वयवांचे संस्कारही समग्र आकृतीवर होणार. समग्र आकृतीच्या सौंदर्यामध्ये आणि भावस्थितीमध्येही पदांचाही तितकाच सहभाग असणार. समग्र आकृती सुंदर असूनही एखादे विपरीत पद त्यात मध्येच आले तर समग्र आकृतीच्या सौंदर्याला ते घातक होईल. आणि समग्र आकृती मूळची सुंदर असताना एखादे पद असेही येईल, की त्या आकृतीचे सौंदर्य वृद्धिंगत करील.

यातील शेवटच्या दोन विधानांकडे लक्ष दिल्यास त्यांतील पहिले विधान हे नकारात्मक बाजूने आकृतिविषयक (तत्त्वज्ञानविषयक नव्हे) प्रतिपादन करीत आहे. आणि दुसरे विधान अस्तिपक्षी किंवा होकारात्मक बाजूने आकृतिविषयक प्रतिपादन करीत आहे. यांतील नकारात्मक विधान हे व्यतिरेकी व होकारात्मक विधान अन्वयविधान होय. भारतीय न्यायशास्त्रात याला "अन्वयव्यतिरेक" पद्धती म्हणतात. या दोन्ही पद्धतीने प्रतिपादन करून आपले समर्थन पक्के करायचे असते. उदाहरणार्थ, "जेथे धूर आहे तेथे अग्नी आहे." यात धूर हे लिंग किंवा लक्षण. ते साधन म्हणून वापरले आहे. आणि अग्नी आहे असे सिद्ध करणे, 'हे' उद्दिष्ट किंवा साध्य आहे. म्हणून नकारात्मक विधान करताना "लिंग" किंवा साधन असलेला "धूर" आणि "साध्य" असलेला "अग्नी" यांचा क्रम उलटा करावा लागतो. म्हणजे "धूर" प्रथम घेण्याऐवजी "अग्नी"ला पहिले स्थान द्यावे लागते, आणि "जेथे अग्नी नाही तेथे धूर नाही" असे विधान करावे लागते. मात्र, रसशास्त्रामधील या सौंदर्यविषयक प्रतिपादनात साध्य आणि साधन यांविषयीची परिस्थिती वेगळी आहे. जेथे आकृती चांगली असेल तेथे सौंदर्य असणार. जेथे ती चांगली नसेल तेथे सौंदर्य नसेल. ही विधाने न्यायशास्त्रीय पद्धतीशी जुळणारी आहेत. पण आनन्दवर्धनाची येथील विधाने "आकृती हे साधन आणि सौंदर्य हे साध्य" या विषयाशी संलग्न असली, तरी साध्यसाधनाविषयीची नाहीत. साधनामधील "अवयव आणि अवयवी" किंवा समग्र आकृतीविषयीची म्हणजे "विभाग आणि संपूर्ण आकृतीविषयीची" आहेत. त्यामुळे न्यायशास्त्रातील विधानांची अचूक नक्कल येथे अपेक्षित नाही.[१८] न्यायशास्त्रात व्यतिरेकी विधानासाठी साध्यसाधनांचा क्रम उलटा करावा लागतो, तसा तो येथे करण्याची गरज नाही. "पद" विपरीत असेल, तर "समग्र आकृती" बिघडून सौंदर्याला हानी पोहोचेल. "पदा"मध्ये सौंदर्य वाढविण्याची चेतना असेल तर "समग्र आकृती"चे सौंदर्य वृद्धिंगत होईल. न्यायशास्त्रीय धर्तीवर येथे अन्वयव्यतिरेकपद्धती वापरली असली, तरी न्यायशास्त्रातील तिचे कार्य वेगळे. येथील वेगळे. संस्कृत पठडीतील विचारवंतांना हे समजू शकत नाही, याचे कारण एवढेच, की आकृतितत्त्वामध्ये त्यांची नजर खोल शिरू शकत नाही.

अन्वयव्यतिरेकी पद्धतीचे आनन्दवर्धनाचे विधान (भाषान्तर वीरकरांचे) असे—

"ज्याप्रमाणे श्रुतिदुष्टादी दोष असलेल्या काव्यातील एखाद्दुसरेच अनिष्ट पद ऐकल्याने (अन्यथा हे काव्य चांगले असूनही[१९]) सर्व काव्यात दोष उत्पन्न होतो त्याप्रमाणे इष्ट अर्थाचे (व्यंग्यार्थाचे) स्मरण (देणारे पद[२०]) देखील त्या सर्व उदाहरणांत गुणवत्ता निर्माण करू शकते."

श्रुतिदोषांचे आनन्दोक्त उदाहरण घेऊन, स्पष्टीकरण करताना अभिनवगुप्त म्हणतो त्याचा सारांश असा : "पेलव" सारखे संस्कृत शब्द काव्यात आल्याने सौंदर्यहानी होते कारण त्यामुळे "वृषण" या अर्थाचे स्मरण होते. वस्तुतः "पेलव" या संस्कृत शब्दाचा "वृषण" असा अर्थ होत नाही. तत्कालीन लाट भाषेमध्ये "पेल" असा शब्द होता. त्याचा अर्थ "वृषण" असा होता. "पेलव" शब्द उच्चारताना ध्वनिसाहचर्यामुळे त्या अर्थाची नुसती आठवण होते आणि तेवढ्यामुळेही सौंदर्यहानी होते.

अन्वयपद्धतीच्या स्पष्टीकरणासाठी आनन्दवर्धनाने दिलेल्या उदाहरणाचे वीरकरकृत भाषांतर असे—

"शोभिवंत अशा एका अलंकारामुळेही ज्याप्रमाणे एखादी सुंदरी (अधिकच[२१]) शोभून दिसते त्याप्रमाणे एका पदातून प्रकाशित होणाऱ्या व्यंग्यार्थामुळेही सुकवीची वाणी मनोहर वाटते."

सर्व संस्कृत पंडितांनी "व्यंग्यार्थ" म्हणजे "सूचक अर्थ" अशी सरसकट व्याख्या केली आहे. त्याविषयी येथे प्रश्न विचारता येईल. कामिनीच्या देहावरील अलंकार काय सूचित करतो ? काहीही सूचित करीत नाही. शरीराचे विविध अवयव परस्परांवर संस्कार करतात. त्यातून तरी सौंदर्य "सूचित" होते का ? की "निष्पन्न" होते ? ते फक्त निष्पन्न होते. आणि एखादा अलंकार त्या निष्पत्तीच्या प्रक्रियेत सहकार्य

करतो. त्यामुळे सौंदर्य वृद्धिंगत होते. सौंदर्य "व्यंजित" होते याचा अर्थही "निष्पन्न" होते असाच आहे. अर्थान्तरसंक्रमित वाच्यध्वनीचे उदाहरण म्हणून आनन्दवर्धनाने दिलेल्या स्वत:च्या तथाकथित विष्णुस्तुतिपर श्लोकामध्ये "व्यापारवती" असा शब्द येतो. कवीची व्यापारवती दृष्टी रसांना रसत्व आणते, असे हे विधान. त्यावर भाष्य करताना "निष्पादन प्राणो हि रस:" असे विधान अभिनवगुप्त करतो. तेव्हा रस "निष्पन्न" होत असतो, असेच त्याला म्हणावयाचे आहे याबद्दल दुमत होण्याचे कारण नाही. त्यापुढे– "तत्र विभावादियोजनात्मिका वर्णना, ततः प्रभृति घटनापर्यंताक्रिया व्यापार:" असे विधान येते. (यात घटना = संघटना-प्रबंध वगैरे पूर्णत: घडणे; यासाठी तो "क्रिया व्यापार:" असे शब्द वापरतो. याचा संबंध संगीतशास्त्रीय संज्ञांचे स्पष्टीकरण करताना पुढे येणार आहे.) यातील "तत्र विभावादि योजनात्मिका वर्णना" येथपासून "घटनापर्यन्ता क्रिया व्यापार:" याकडे म्हणजे विभावादीमध्ये अत्यावश्यक असलेल्या आकृतितत्त्वाकडे दुर्लक्ष झाले, की रसव्यंग्य "निष्पन्न" होत असते, याचे भान सुटते आणि "व्यंग्यार्थ" म्हणजे "सूचित अर्थ" अशी व्याख्या करण्याची पाळी येते.

दुसऱ्या उद्योतात ध्वनीचे सर्व भेदोपभेद उदाहरणासहित सांगून झाल्यानंतर तिसऱ्या उद्योतामध्ये व्यंजकांचा म्हणजे व्यंग्यार्थ निष्पन्न करणाऱ्या भाषा-माध्यमाचा संघटनेसह विचार त्याला करावयाचा असतो. म्हणून दुसऱ्या उद्योतातील शेवटची कारिका दुवा सांधण्यासाठी येते. ती अशी–

सर्वेष्वेव प्रभेदेषु स्फुटत्वेन अवभासनम् ।
यद् व्यङ्ग्यस्याङ्गिभूतस्य तत्पूर्णं
ध्वनिलक्षणम् ॥ ३३ ॥

यातील "स्फुटत्व" याचा अर्थ "स्पष्टपणे आकारित होणे" (distinctly visible or manifest. clear.) असा मिळतो. "अवभासनम्" याचा अर्थही "आकारित होणे" (manifest) असा मिळतो. ध्वनीचे इतर सर्व प्रभेद हे "अंगे" म्हणून येतात. व्यंग्यध्वनी हा त्या सर्वांना सामावून घेणारा म्हणून "अंगी". स्पष्टपणे प्रतीती देण्याइतका (पूर्णपणे नेटकेपणी) आकारित होणे हे या "अंगी" बनलेल्या व्यङ्ग्यध्वनीचे परिपूर्ण लक्षण होय असा अर्थ. यातील "आकारित होणे" या "घटने"कडे संस्कृत पंडितांचे लक्ष गेले नाही, तर आश्चर्य वाटण्याचे कारण नाही.

याहून महत्त्वाची गोष्ट अशी, की याच उद्योतातील अठ्ठाविसाव्या कारिकेत, अलंकारांच्या संदर्भात, "छाया" ही संगीतातील संज्ञा येते. ती अशी–

शरीरीकरणं येषां वाच्यत्वे न व्यवस्थितम् ।
तेऽलंकारा: परां छायां यान्ति ध्वन्यङ्गतां गताः
॥ २८ ॥

यातील "परां छायां यान्ति" याचे भाषांतर हिंदीत "परंचारुत्व को प्राप्त हो जाते हैं" असे का करण्यात आले? हा प्रश्न विचारण्याची गरज नाही. तिसऱ्या उद्योतातील अडतिसाव्या कारिकेतही "छाया" हा शब्द येतो. तो असा :

मुख्या महाकविगिरामलंकृतिभृतामपि ।
प्रतीयमानच्छायैषा भूषा लज्जैव योषिताम् ॥ ३८ ॥

वीरकरांनी त्याचे भाषान्तर असे केले आहे :

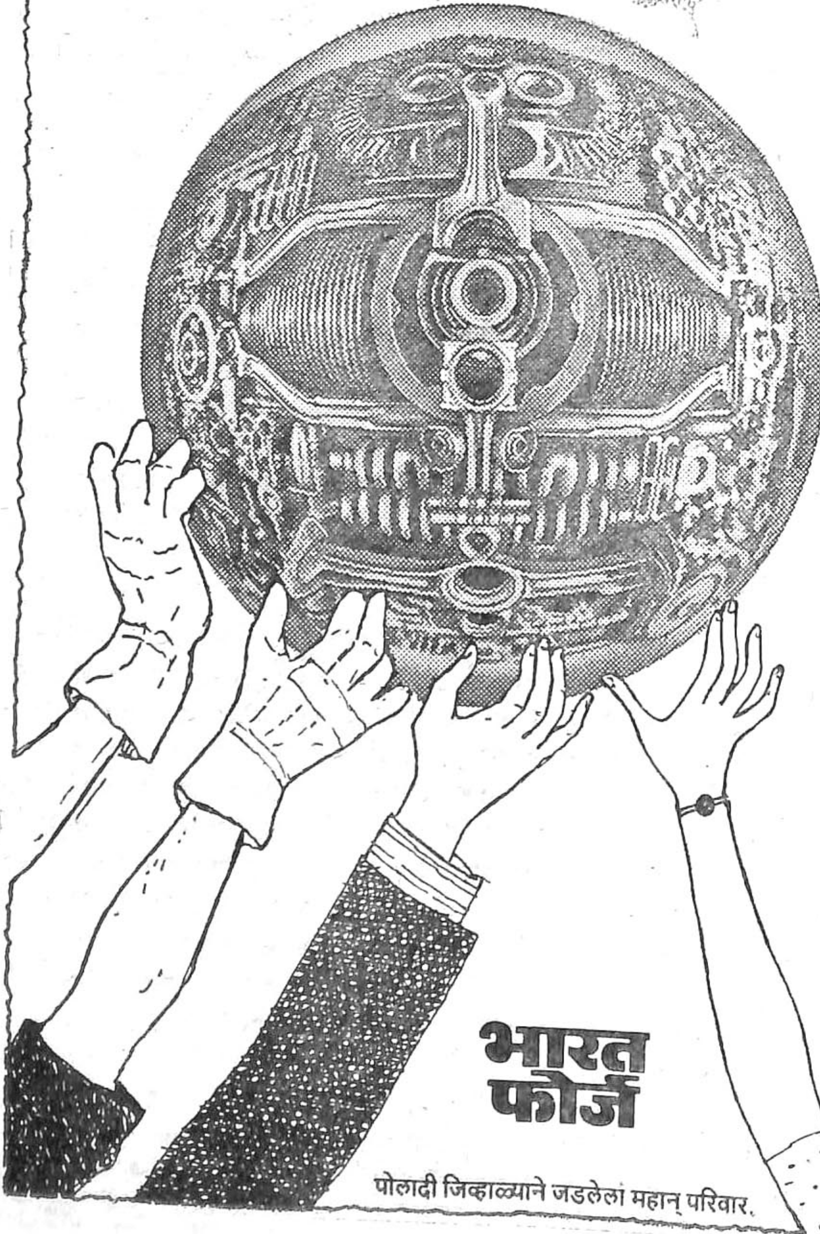
"अलंकार धारण केलेल्या स्त्रियांच्या बाबतीतसुद्धा ज्याप्रमाणे लज्जा हे मुख्य भूषण असते, त्याप्रमाणे महाकवींची काव्यरचना इतर अलंकारांनी समृद्ध असली, तरी **व्यंग्यार्थामुळे प्राप्त होणारे सौंदर्य** हेच त्या (काव्यरचनेचे) मुख्य भूषण होय" ॥ ३७ ॥

येथेही "प्रतीयमानच्छायैषा"चे भाषान्तर "व्यंग्यार्थामुळे प्राप्त होणारे सौंदर्य" असे "छाया" या संज्ञेची मधली पायरी सोडून करण्यात आले आहे, यात आश्चर्य नाही.

"छाया" या संगीतशास्त्रीय संज्ञेचा अर्थ तसा थोडक्यात सांगता येणे अशक्य नाही. मात्र, तसे करणे म्हणजे सांगीतिक व्यंजनाव्यापाराच्या फार मोठ्या विहंगदृश्यातून "छाया" नावाचा एक खडा बाजूला काढून तपासण्यासारखे आहे. म्हणजे, साहित्यिक व्यंजनेच्या बाबतीत संस्कृत पंडित जी चूक करीत आहेत तीच चूक प्रस्तुत लेखक करीत आहे, असा त्याचा अर्थ होईल. या विषयाचा नीट मागोवा घ्यावयाचा, तर स्वतंत्र लेखच लिहावा लागेल. या लेखाच्या मर्यादित त्याचा येथे नुसता आराखडा थोडक्यात पाहता येईल त्यावरूनही त्याची प्रत्यक्षात व्याप्ती किती आहे याची कल्पना करता येईल. यातून "काकु" या संज्ञेकडे वळण्यासाठी वेगळे परिश्रम करावे लागणार नाहीत. तिसऱ्या उद्योतातील लगेच पुढच्या म्हणजे एकोणचाळिसाव्या कारिकेमध्ये "काकु" ही संज्ञा येते. याला

अनुक्रमणिका

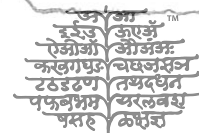
हात हजारो जिथे घडविती शिल्पे पोलादाची



पाच हजार कुशल हातांनी
उभारलेले हे मंदिर,
जिथे श्रमाच्या फुलांनी
उद्योगाची पूजा होते.
या हातांनी बनतात
आशियातील
सर्वोत्कृष्ट फोर्जिंग.
गुणवत्तेच्या जोरावर ती
जगाच्या कानाकोपऱ्यात
जातात.
धन्य हे हात, जे
प्रगतीच्या चाकांना
कणा पुरवितात,
संरक्षणाला कवच देतात,
संपन्नतेची स्वप्ने
साकार करतात.



PRATIBHA-90-792





काही एक अर्थ आहे. यामुळे "छाया" आणि "काकु" यांच्या परस्परसंबंधाची निरीक्षणे करावी लागतील. ती कारिका अशी :

अर्थान्तरगतिः काक्वा या चैषा परिदृश्यते।
सा व्यङ्ग्यस्य गुणीभावे प्रकारमिममाश्रिता ॥ ३९ ॥

अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनीच्या आकृतिबंधात किंवा "घटने"त इतर ध्वनिप्रकारांना आणि वर्णपदवाक्यांना जे स्थान, तेच संगीताच्या आकृतिबंधात किंवा "प्रबंधात" काकु, छाया, स्थाय, गीति, भाषा, विभाषा, आन्तरभाषा, रागांगे, क्रियांगे, गमक वगैरे संज्ञांनी निर्देशित होणाऱ्या स्वरांच्या वर्तनप्रकारांना आहे. या संज्ञा "संगीतरत्नाकरा"च्या दुसऱ्या आणि तिसऱ्या अध्यायात मुख्यतः येतात. अध्यायांची नावे "रागविवेकाध्याय" आणि "प्रकीर्णकाध्याय" अशी आहेत. शिवाय चौथ्या "प्रबंधाध्याया"तही त्यांचे संदर्भ येतात. कारण समग्र प्रबंधाकृतीमध्ये त्यांना काही विशेष प्रकारचे कार्य आहे. अर्थातच या सर्व संज्ञांचे परस्परांशी संबंध आहेत. त्यांना परस्परांपासून पूर्णतः तोडून संदर्भनिरपेक्षपणे त्यांची चर्चा किंवा व्याख्या करता येत नाहीत. रत्नाकराचा लेखक शाङ्र्गदेव यानेही तशी चर्चा केलेली नाही. सौंदर्यशास्त्रीय चर्चा ही समग्र एकात्म अनुभवस्थितीविषयीची चर्चा असल्याने या चर्चेच्या ओघात सोयीसाठी वेगवेगळ्या संज्ञा वापराव्या लागतात हे खरे असले, तरी समग्र आकृतीची घटकअंगे जशी एकमेकांत गुंतलेली असतात तशा या संज्ञांच्या व्याख्यासुद्धा एकमेकांमध्ये गुंतून पडाव्या लागणार, हे स्वाभाविक आहे. वैज्ञानिक पद्धतीच्या व्याख्या येथे चालणार नाहीत. हे समजून घेतले, तर उपरीनिर्दिष्ट व्याख्यांची येथे येणारी त्रोटक चर्चासुद्धा उपयुक्त ठरू शकेल.

रत्नाकरातील सर्व चर्चा ही मुख्यतः देशीरागांच्या संदर्भात चाललेली आहे. या सर्व संज्ञा देशीरागांच्या आविष्काराची वैशिष्टचे प्रकर्षाने स्पष्ट करतात. इतर प्रकारच्या म्हणजे मार्गीरागांना ही वैशिष्टचे परिणामतः प्राप्त होऊ शकतीलही. पण ती देशी रागांचा त्यांवर प्रभाव पडत असल्यामुळे. स्वभावतः ती त्यांच्या आविष्कारात प्रचलित असतीलच असे नव्हे. देशीरागांच्या प्रकृतीत मात्र ही अंगे किंवा वैशिष्टचे निसर्गतःच अंगभूत असतात. त्यापासून ती वेगळी काढता येत नाहीत. कारण ज्या लोकजीवनातील उपलब्ध स्वरवर्तनांवरून हे राग तयार केले गेले, ते जीवनच निसर्गतः मुक्त भावनानिर्भर असते. भावनानिर्भरतेमुळे होणाऱ्या स्वरवर्तनाविकारांचे स्पष्टीकरण करण्यासाठीच या संज्ञा येतात. या स्वरवर्तनांना भरतोक्त शास्त्रीय ढाच्यात बसवून त्यांना मार्गीत्व (शास्त्रीय शिस्त) आणले, तरी त्यांचे देशीत्व अबाधित राहणे आवश्यक होते. देशीत्व अबाधित राहणे, याचा अर्थ भावनासंस्कारवशता अबाधित राहणे. अन्यथा हे रागच शिल्लक राहिले नसते. अर्थात, ही भावनासंस्काररक्षमता सुटयासुटया स्वरवर्तनापदांपुरती मर्यादित असणे शक्य नसते. ही सर्व सुटी पदे समग्र प्रबंधाकृतीचे अंगभूत घटक होते. हे सर्व लक्षात घ्यावे लागते. शाङ्र्गदेवाचे भाष्यकार चतुर कल्लिनाथ ("संगीत कलानिधी") आणि सिंहभूपाल ("संगीत सुधाकर") यांना हे पुरतेपणी कळलेले होते, असे त्यांनी केलेल्या भाष्यांवरून दिसून येते. ही भाष्ये करताना दोन्ही भाष्यकारांनी शाङ्र्गदेवपूर्व आणि भरतोत्तर भाष्यकारांची मते उद्धृत केली आहेत. त्यांवरून पाहता देशीरागनिर्मितीची प्रक्रिया भरतानंतर लवकरच सुरू झालेली असावी असे दिसते. म्हणजे आनन्दवर्धन ध्वन्यालोक लिहीत होता त्या काळात या संज्ञा संगीतशास्त्रात रूढ होत्या. संगीतातील सूर वगैरेसुद्धा भावनाव्यंजक असतात असे तो अनेकदा सांगतो. तेव्हा देशीरागांची भावनाव्यंजकता त्या काळी सर्वतोमुखी झालेली होती; असे म्हणावे लागते.

कल्लिनाथाने उद्धृत केलेल्या मतंगाच्या भाष्यात "ग्रामोक्तांतुरागाणां छायामात्र भवेदिति" आणि "भाषा छायाश्रिता" असे उल्लेख येतात. शिवाय भाषांगांशी संबंधित अशा क्रियांगांचा उल्लेख "करुणोत्साहशोकादिप्रभवा या क्रिया ततः" असा येतो. देशीराग किंवा ग्रामराग हे "पंचगीति समाश्रित" आहेत. स्वरांचा उपयोग करण्याचे चार विशिष्ट प्रकार म्हणजे चार गीति. या चारही प्रकारांचा समावेश असलेली पाचवी साधारणीगीति. गीतीविषयी स्पष्टीकरण देताना सिंहभूपालाने मतंगाचा श्लोक उद्धृत केला आहे. त्यात "प्रयोगैमसृणैः सूक्ष्मैः काकुभिश्च सुयोजितैःश्च" असा "काकु" शब्द येतो.

रागांगादींची चर्चा रत्नाकरात इतकी विशेषत्वाने, विस्ताराने का येते? सिंहभूपालाने याचे उत्तर "देशीरागत्वाद्भरतादिमुनीप्रणीतत्वं नास्तीत्यर्थः।" असे दिले आहे. भरताच्या काळात इतर रागांची चर्चा होत होती.





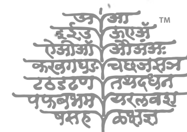
देशीरागांची चर्चा त्या काळी शक्य नव्हती. ती संकलित स्वरूपात सविस्तरपणे करण्याचे काम शाङ्‌र्गदेवाने केले. मग भरताच्या संगीतशास्त्राशी त्याचा वस्तुतः संबंध असू नये. पण "जातिसंभूतत्वाद्रागाणाम्" या स्वतःच्या विधानाचा अर्थ "यत्किंचिद्‌गीयते लोके तत्सर्वं जातिषुस्थितम्।" असा स्वतः भरतानेच सांगितला आहे. त्यामुळे भरतकालीन षड्‌जग्राम आणि मध्यमग्राम या दोन प्रकारच्या सप्तकांमधून प्राप्त होणाऱ्या मूर्च्छनांच्या[२२] आधाराने निष्पन्न होणाऱ्या जातीमध्ये देशीरागांचा समावेश करता येतो हे खरे; आणि त्यामुळे देशीरागांना ग्रामराग म्हणता येते हे खरे. पण देशीराग हे भरतप्रणीत नाहीत, असे सिंहभूपाल निःसंदिग्धपणे सांगतो. "उक्तानां ग्रामरागाणां छायामात्रं भजान्ति हि। गीतरौः कथिता सर्वेरागाङ्गस्तेन हेतुना." असे मतंगाचे मत सिंहभूपालाने दिले आहे. देशीराग हे "छायामात्र" असल्यामुळे छाया वगळल्या तर रागच नाहीसा होईल. त्या छायांसाठीच रागांगे येतात. म्हणजे छाया ही संकल्पना व्यापक आहे. रागांगांपैकी भाषांगेही छायांवर अवलंबून आहेत, हे "भाषाछायाश्रिता" वरून स्पष्ट होते.

"भाषा" या संज्ञेचा अर्थ कल्लिनाथाने मतंगाच्या आधाराने दिला आहे, तो असा– "तथा चाह-मतङ्गः – "ग्रामरागाणामेवालापप्रकारा भाषा वाच्या। भाषा शब्दोऽत्र प्रकारवाची" इति। एवं विभाषान्तर-भाषाशब्दावपि तत्तदनन्तरोत्पन्नालापप्रकारवाचकावित्य-वगन्तव्यम्।" छायांच्या आश्रयानेच हे आलाप-प्रकार तयार होतात. आणि ते फक्त देशीरागांमध्येच येतात. कारण भावनांचा उत्स्फूर्त आविष्कार मुख्यतः लोकजीवनातच होतो. रत्नाकरात "छाया काकुः षट्प्रकारा ...... तल्लक्षणमथोच्यते।" असे म्हणून लक्षणे दिली आहेत. त्यांचे उत्कृष्ट स्पष्टीकरण सिंहभूपालाने दिले आहे. (आणि कल्लिनाथाने छाया या मूळ संज्ञेचे स्पष्टीकरण "छाया काकुरिति। छायेत्यस्य विवरणं काकुरिति।" असे दिले आहे. त्याप्रमाणे "छाया" म्हणजेच "काकु" आणि "काकु"ची व्याख्या कल्लिनाथ अशी देतो: "काकुर्ध्वनेर्विकारः।" अर्थात, ध्वनीला विकार होतो तो काकु.) शिवाय, स्थाय म्हणजे "रागस्य अवयवो भागः" असे सिंहभूपाल सांगतो. आणि या स्थायांचा छायांशी संबंध आहे हे "ते च स्थाया शब्दस्य, शब्द संबंधिनः, वाच्यसंबंधिनः, यन्यसंबंधिनः, छायासंबंधिनः" या यादीमधून सांगतो. शिवाय "गायकानां स्थाया वागा" आणि "गमकश्च वाग इत्युच्यते" अशा रीतीने स्थायांचा पुन्हा गमकांशी संबंध आहेच.

याप्रमाणे स्थाया-छाया असा दुवा जुळतो. आणि छाया म्हणजे काकु. काकु म्हणजे ध्वनीला होणारा विकार-संस्कार. यातील काही स्थायप्रकार शब्दांचे आणि शब्दांशी संबंधित. (शब्दाक्षरांच्या रचना, भरताने उल्लेखिलेल्या शुष्काक्षररचना, म्हणजे आजच्या तराण्यासारख्या; शिवाय या शब्दांबरोबर स्वररचनाही असू शकते. आजच्या बोल आलापांसारखी, असे म्हणता येईल.). स्थाय हा देशीरागाचा मुख्यः अवयवः[२३] त्याविना रागच शिल्लक राहात नाही. "छाया" या संज्ञेचा इतर सर्व संज्ञांशी असलेला हा संबंध पाहिल्यावर एक गोष्ट स्पष्ट होते. छाया म्हणजेच काकुक्रिया. पण ध्वनीला विकार घडण्याची ही क्रिया सर्व पातळ्यांवर चालू असते. गाण्यातील शब्दवर्णांच्या उच्चारांना विकार-संस्कार येथपासून तहत मानवी व्यक्तीचा गळा आणि विविध वाद्ये, या सर्वांच्या सांगीतिक संस्कारांचा विचार यामध्ये अंतर्भूत आहे. सिंहभूपालाचा संपूर्ण परिच्छेद या दृष्टीने अतिशय बोलका आहे. हा परिच्छेद प्रकीर्णक अध्यायातील आहे. त्यातील छायासंबंधित भाग असा–

"छायाभेद संबंधिनः स्थायान् कथयितुमाह– (म्हणजे शाङ्‌र्गदेव सांगतो आहे)– छाया काकुरिति। (यानंतर सिंहभूपालाचे भाष्य) सा हि षड्‌विधा– स्वरकाकुः, रागकाकुः, अन्यरागकाकुः, देशकाकुः, क्षेत्रकाकुः, यन्त्रकाकुरिती। एतासां लक्षणं कथयिति– (हे शाङ्‌र्गदेवाचे म्हणणे)– तल्लक्षणमिति। (सिंहभूपालाचे स्पष्टीकरण) अन्यस्वरस्यान्यस्मिन् स्वरे या छाया श्रुतीनां न्यूनाधिक्येन वा जायते, सास्वरकाकुः। सा च रागेभवति। या रागस्य निजा छाया, सा राग काकुः। अन्यरागस्यान्यस्मिन् रागे या छाया, सा अन्यरागकाकुः। देशेदेशे देशस्वभावेन या छाया, सा देशकाकुः। क्षेत्रं देहमुच्यते। मनुष्याणां प्रतिदेहं यश्छायाविशेषः सा क्षेत्रकाकुः। वीणावंशादियंन्त्राद्‌स्थिता यन्त्र एव या प्रतीयते रागच्छाया, सा यन्त्र-काकुः। एवं स्थायकारणभूतां छायां निरूप्य स्थायं निरूपयति ..."

अनुक्रमणिका





या स्थायप्रकारांचे अवशेष आजही काही रागांमध्ये दिसतात. ही स्थायरूपे तत्कालीन रूपांहून वेगळी असतील. पण आज "स्थाय-मात्र", "छाया-मात्र" राग आहेत हे खरे. उदा., "सा-रे, रे-ग, ग-म, म-प, मगम-रे-सा, हे नटाचे अवयवीभूत अंग. या नटामध्ये भरतप्रणीत वादी-संवादीहूनही हे "चलन" महत्त्वाचे. आणि तेही छायांकित असते. म्हणजे या स्वरांच्या जोडचांमधील प्रत्येकी पहिला स्वर वजन घेऊन दुसऱ्याकडे "सा→रे, रे→ग, ग→म, म→प, मगम→रे→सा" अशी पावले टाकीत दिमाखात चालतो; तेव्हा नटाच्या या देशीत्वाची लज्जत खरी भावते. खा. अब्दुल हालीम जाफरखान यांच्या नट, किंवा नटभैरवाच्या, सतारीवरील यंत्रकाकुमधून याचा हृद्य प्रत्यय येतो. बीन, सतार, वीणा यांच्या छेडीतून किंवा "मिजराबीतून" निष्पन्न होणाऱ्या आवाजांना "दादिड दिडदा" असे व्यक्तित्व संगीतकारांनी दिलेले असते; आणि त्यांच्या विशिष्ट रचनेच्या दोन प्रकारांमधून निष्पन्न झालेले रझाखानी आणि मसीतखानी बाज आज प्रचारात आहेत. बासरी आणि शहनाई या सुषीर वाद्यांमध्ये जिभेचा उपयोग बोटांच्या इतकाच कौशल्याने आणि भावनिर्भरतेने किती आणि कसा केला जाऊ शकतो हे हरिप्रसाद चौरासिया आणि बिस्मिल्लाखानांच्या वादनातून प्रतीत होते. वाद्यातील नुसत्या नादालाच किंवा स्वरालाच नव्हे, तर मुळात ध्वनीला किंवा आवाजालाच हे विकार होतात आणि त्या वाद्यांची छाया रागाविष्कारावर पडते; तिला यंत्रकाकु अशी संज्ञा. वाद्यांच्या आवाजाचा विचार शाङ्र्गदेवाने केला; तसाच भाषेतील शब्दामध्ये अंतर्भूत असलेल्या वर्णाचाही. म्हणूनच त्याने पद्यनिरपेक्ष अशा गद्य रचनांचेही प्रकार सांगितले. या वर्णांच्या विशिष्ट अशा सांगीतिक विकार संस्कारांना (म्हणजे हे वर्ण स्वरांसह उच्चारताना होणारे विकार-संस्कार) सुद्धा काकु ही संज्ञा लागू पडते.

दक्षिणी भाषांमध्ये साध्या बोलण्यातही हेलकावे येतात. दक्षिणी संगीतात असे गमकयुक्त हेलकावे सतत असतात. म्हणूनच विशेषतः सामान्य रसिकांनाही दक्षिणी संगीत उत्तर भारतीय संगीताहून वेगळे वाटते. (आणि काहींना तर ते त्यामुळेच आवडत नाही.). भारतातील प्रान्तोप्रान्तीच्या देशकाकुंचा मागोवा शाङ्र्गदेवाने घेतला आहे. प्रबंधाध्यायात महाराष्ट्रातील 'ओवी "चा प्रबंधप्रकार म्हणून, उल्लेखही त्याने केला आहे. त्यावरून ओवीमध्ये बंदिस्त असलेल्या तत्कालीन लोकधाटीच्या सुरावटींना सांगीतिक मोल होते, असे म्हणावे लागते. शिवाय, तत्कालीन लाट भाषेतील "ढोल्लरी" या प्रबंधप्रकाराचाही उल्लेख आहे. यावरून देशपरत्वे[२४] शब्द–वर्ण–स्वर बंदिशींना होणाऱ्या विकार-संस्कारांना शाङ्र्गदेव किती महत्त्व देतो, आणि यादवकालातील या संगीतशास्त्रकाराची नजर किती सर्वसमावेशक होती, हे यावरून लक्षात यावे. आज आपल्या खेडचांचा यंत्रयुगीन उद्योगीकरणाने कायापालट होता होता लोकजीवनाशी संपृक्त असलेल्या या संगीत-चित्र-नृत्यादी सांस्कृतिक धनाचा लोप होत चालला असताना आपण त्याचा कितीसा अभ्यास करतो? टेपरेकॉर्डिंग, व्हिडियोरेकॉर्डिंग या आधुनिक साधनांच्या साहाय्याने त्याचे जतन करण्याचा कितीसा प्रयत्न करतो आहोत, हा प्रश्न आहेच. शिवाय, आजचे आपले शास्त्रकार संगीताचा शास्त्रीय विचार करताना लोकसंगीतासह सर्व आविष्कारांची दखल, शाङ्र्गदेवाने घेतली तशी, घेतात का? हा प्रश्न आहे. तशी ती घेतली नाही तर भावनाविष्काराची अपेक्षाच तथाकथित शास्त्रीय संगीताकडून केली जाणार नाही, हेही स्वाभाविक आहे. अर्थात संगीताविष्कार (आणि साहित्यातील लोकजीवनप्रणीत छाया-काकुकडे दुर्लक्ष झाले, तर साहित्याविष्कारसुद्धा) भावनाशून्य कोरडा व्हावा, यांत अस्वाभाविक असे काही नाही. आजचे संगीत-समीक्षक स्वतःच्या शास्त्रीय चिंतनात संगीतातील वाद्य-संगीताचीही दखल घेत नाहीत. कण्ठसंगीताची दखल घेत तेव्हाही ते आभिजाततेच्या नावाखाली भावनाविष्कारात आणि पर्यायाने, त्यासाठी आवश्यक असलेल्या, "छाया-काकु" संस्कारप्रक्रियांचा विचार टाळून मर्ढेकरप्रणीत आकृतीचा पाठपुरावा करताना दिसतात.[२५] "छाया–काकु" या संज्ञांच्या आधाराने संगीत आणि साहित्य यांमधील भावनाविष्कारांच्या सर्व शक्यतांचा मागोवा घेणारे शाङ्र्गदेवासारखे संगीतशास्त्रकार आणि आनन्दवर्धनासारखे साहित्यशास्त्रकार संस्कृत भाषेमध्ये इतके महत्त्वाचे ग्रंथ लिहितात आणि त्याचे अर्थ समजून घेण्याची क्षमता आपणा आधुनिक विचारवंतांकडे शिल्लक राहिलेली नसते, ही चिंतेची गोष्ट आहे.

आजच्या कलाविचारात साहित्यिकाच्या व्यक्तिगत वैशिष्टचाला अपार महत्त्व आले आहे. आणि ते योग्यही आहे. संगीतात मात्र एकीकडे घराण्याची शिस्त आणि

दुसरीकडे कोरडा आधुनिक आकृतिवाद या दोन्ही वैचारिक पठडींमध्ये व्यक्तित्वाचे मोल समजून घेण्याची क्षमता नाही. शार्ङ्गदेवाने त्याची व्यवस्था "क्षेत्रकाकु" या संज्ञेने केली आहे. क्षेत्र असे म्हणताच आपणाला प्रथम भौमितिक क्षेत्राचे भान येते. भारतीय भाषांमध्ये क्षेत्र या शब्दाला "तीर्थक्षेत्र"चे भावनात्मक साहचर्य आहे. गायनात कण्ठाला सर्वतोपरी महत्त्व आहे. आणि व्यक्तीचा कंठ हा त्याच्या अवघ्या व्यक्तित्वाचे प्रतिनिधित्व संगीतात करतो. अशा वेळी गानक्रिया ही नुसती कण्ठक्रिया न राहता पूर्णतः शारीर-मानसिक प्रक्रिया असते. या कण्ठामधून अवघे शरीर एकभान होऊन कसे गात असते याची अत्यंत हृद्य प्रतीती भीमसेन जोशींच्या गाण्यातून येते, तेव्हा "क्षेत्रं देहमुच्यते" ही सिंहभूपालाची उक्ती सुभाषिताच्या मोलाची ठरते. गायकाप्रमाणेच साहित्यिकांच्या भाषावर्तनामध्येही, त्यांच्या व्यक्तिगत अनुभवगुणामुळे, विशिष्ट छाया-काकु-संस्कार-विकार असतात. याची दखल आधुनिक समीक्षक घेत असताना दिसतात. साहित्यकृतीत लयाकृतीबरोबर येणाऱ्या काकु-संस्काराचे पटकन लक्षात येण्यासारखे उदाहरण म्हणून बालकवींच्या "औदुंबर" मधील "शेतमळ्यांची दाट लागली हिरवी गरदी पुढे" या ओळीतील गर्दी याऐवजी येणाऱ्या "गरदी" या शब्दाचा निर्देश करावा लागेल. "हिरवी गरदी" बरोबर प्रसन्न लयीत भावस्थिती खुलवीत नेणाऱ्या ओळीच्या विरोधात "पायवाट पांढरी तयातुन अडवीतिडवी पडे" "या ओळीमधील "अडवी तिडवी पडे" या नादलयीमधून निष्पन्न होणारी भावस्थिती हीसुद्धा छाया-काकु-प्रक्रिया आहे. पायवाट पांढरी असल्याने प्रसन्न वाटावी. पण मराठीत "पांढरी" या शब्दाला "पांढरे कपाळ" याचेही साहचर्य आहे. शिवाय शेतमळ्यातून सरसर चालत जाणारी वळणावळणांची पायवाट नागिणीसारखी वाटावी. ती "अडवीतिडवी" "पडता पडता" तिचे पांढरे पोट दिसते, इतका (वाच्यार्थापलीकडील) अर्थ या वर्ण-पद-वाक्य-संघटनेतून निष्पन्न होतो, हे बालकवींचे खास वैशिष्ट्य होय. बालकवींच्याच "ढासळलेले कडे भयंकर–तुटुन घसरले परस्परांवर- त्यात चेपला वननिर्झर तो–कालभुजंगासम सळसळतो" या ओळींमधूनही म्हणजे वर्णनादामधून ही छाया-काकु प्रक्रिया प्रतीत होते.

संगीतातील स्वरात संपृक्त होताना शब्दावर संस्कार कसे होतात त्याचे उदाहरण मालिगौरा रागातील एका चीजेच्या[२६] पहिल्या आवर्तनातून पुढीलप्रमाणे दिसून येते–

म रें ग ग । म ग रें सा । परे ऽ प प । म धग ग ।
सु मि र न । अ ब क रि । ये ऽ स ब । गु नि वं र ।

यातील "सुमिरन" हा शब्द नागर "स्मरण" या शब्दासाठी आला आहे. नागरवृत्तीप्रमाणे पाहता "सुमिरन" हे गांवढळ उच्चारण आहे. पण संगीतातील मात्राप्रक्रियेमध्ये स्वर तुस्त बसण्यासाठी "सुमिरन" हा संगीतसंस्कार आवश्यकच आहे. या अर्थाने हा शब्द संगीतात सुसंस्कृत ठरतो. त्यातूनच भावनाविष्कार विनाव्यत्यय होऊ शकतो. त्याऐवजी त्या ठिकाणी "स्मरण" हा नागर शब्द घातल्यास काय होते, हे सहज लक्षात येईल. हे संगीतसंस्कार सुलभ रीतीने होण्यासाठी चिजा रचणाऱ्या संगीतकारांना (वाग्गेयकारांना. या वाग्गेयकारांनी विविध प्रदेशांतील देशकाकुंचा नेटका अभ्यास केलेला असणे, हे एक महत्त्वाचे लक्षण, शार्ङ्गदेवाने सांगितले आहे.) व्रजभाषा ही लोकभाषाच अधिक श्रेयस्कर वाटली हेही अर्थपूर्ण आहे. खांसाहेब अमानली खां यांची एक बंदिश श्री. रमेश नाडकर्णी सुंदर रीतीने पेश करतात. तिचे

म । प धॅ प म । ग रें सा धॅ । रें ऽ ऽ ऽ । सा ऽ ऽ
जै । सी री शं क । र सु त ग । णे ऽ ऽ ऽ । शा ऽ ऽ

हे पहिले आवर्तन पाहण्यासारखे आहे. यात "श्रीशंकर"च्या ऐवजी "सीरीशंकर" हे एकमात्रात्मक वर्ण येतात आणि ते पुढील "सु त ग" या एकमात्रात्मक वर्णांना एका लयवृत्तीत पकडण्यासाठी येतात. शिवाय, त्याआधीच्या "जै" या दीर्घ उच्चाराच्या वर्णाने वस्तुतः दोन मात्रा घ्यावयाच्या; त्याऐवजी त्यालाही एका मात्रेत बसावे लागले. आणि त्यामुळे समेवर येणाऱ्या "णे"ला एकूण चार मात्रांचे वजन आपोआप मिळाले. "शा"ने पुन्हा तीन मात्रा घेतल्या, आणि "जै"साठी पुन्हा एका मात्रेची जागा करून दिली. अशा काकुक्रियेचा संबंध कलाकृतीच्या समग्र आकृतीशी असतो. काकु किंवा विकाराची म्हणजे वजन देण्याची एक जागा बदलली किंवा वाढली, तर समग्र आकृतीमध्ये त्याला ("अधिक तें सरतें, न्यून ते

अनुक्रमणिका

पुरतें, करुनी, घ्यावें" या उक्तीप्रमाणे) इतर ठिकाणची वजने त्या प्रमाणात कमीअधिक करून समग्र आकृतीचा भावनात्मक तोल सांभाळावा लागतो. या अर्थाने समग्र आकृतीची छायाच अंतर्गत घटक पदांवर पडलेली असते. आनन्दवर्धनप्रणीत "वर्ण-पद-वाक्य-संघटनादि" घटनाप्रक्रियेतून म्हणजे समग्र आकृतीतून अलक्ष्यक्रम-व्यंग्य किंवा रसध्वनी निष्पन्न होत असतो. या समग्र आकृतीची म्हणजेच परिणामतः रसध्वनीची छाया वर्ण-पद-वाक्यक्रमातील प्रत्येक बिंदूवर पडलेली असते. यांपैकी "हिरवी गरदी" सारख्या एखाद्या ठिकाणी ती प्रकर्षाने जाणवते; तेव्हा तिला "काकु" अशी संज्ञा वापरावी लागते. या अर्थानेच "छाया" आणि "काकु" या संज्ञांचा परस्परअविभाज्य संबंध आहे.

"शरीरीकरणं येषां वाच्यत्वे न व्यवस्थितम् ।
तेऽलंकाराः परां छायां यान्ति ध्वन्यङ्गतां गताः ।।

याचा अर्थ आता स्पष्ट व्हावा. यातील "परा छाया" ही दुसऱ्या श्रेष्ठ ध्वनीची म्हणजे अलक्ष्य-क्रमव्यंग्यध्वनीची, अर्थातच, रसध्वनीची छाया आहे. त्यामुळेच, आधीच्या आलंकारिकांनी ज्यांना अलंकार म्हटले, त्यांना ध्वनिसिद्धान्तानुसार आता "अलंकार-ध्वनी" म्हणता येते. रसध्वनीच्या छायेत ते आले नाहीत तर त्यांना काव्यात स्थान नाही. काव्यात स्थान प्राप्त करून घेताना रसध्वनीच्या छायेत आल्याने (किंबहुना या छायेत येण्यासाठीच) त्याचे वाच्यत्व डळमळीत होते. नेहमीच्या व्यवहारातील वाच्यत्व अबाधित ठेवल्यास त्यांना येथे प्रवेशच नसतो.

"मुख्या महाकविगिरामलंकृतिभृतामपि ।
प्रतीयमानच्छायैषा भूषा लज्जैव योषिताम् ।।

या कारिकेचा अर्थही आता स्पष्ट व्हावा. अवयवांगभूत समग्र आकृतीमधून स्त्रीची लज्जाछाया तिच्या वस्त्रभूषणांवर संस्कार करते; म्हणून हे अलंकार सुंदर दिसतात. मुळात लज्जा सुंदर असते. लज्जा नसेल, ही स्त्री पुरुषी वृत्तीची, पुरुषासारखी बोलणारी-वागणारी असेल, तर तिच्या अंगावरील अलंकार "भयंकर" दिसतील. अभिनवगुप्ताने स्पष्टीकरणासाठी पुरुषी स्त्रीऐवजी संन्याशाचे उदाहरण घेतले आहे. संन्याशाचे कटिवस्त्र काढून घेतले, म्हणून त्याच्यामध्ये लज्जावृत्ती निष्पन्न होणार आहे थोडीच? अर्थातच त्याच्या अंगावर अलंकार कसे दिसतील? कल्पना करावी.

या सर्व पार्श्वभूमीवर ध्वनी किंवा व्यंजना या संकल्पनेतील ध्वनन होणे, ध्वनित होणे, या अर्थाने "सूचित होणे" असा शब्दप्रयोग आता आपण केला तर त्याला आता आमूलाग्र वेगळा अर्थपरिघ प्राप्त होईल. पण एवढा सगळा सर्जनार्थ वगळून, गाळून, दुर्लक्षित करून "सूचित अर्थ" असा शब्दप्रयोग केला तर मग "गंगायां घोषः" (गंगातटे घोषः) किंवा "घरावरून प्रेत गेलें" (घराजवळून प्रेत गेले) या लक्षणेमधील समाजनिर्मित "सूचक अर्था" हून व्यंग्यार्थाचा असा काहीतरी वेगळेपणा आहे की नाही? या प्रश्नाचे उत्तर मिळणे अशक्य होते. आनन्दवर्धना-समोर उपस्थित झालेल्या "वर्णपदवाक्यसंघटना प्रबंध = घटना" सारखे समांतर प्रश्न पश्चिमी प्रबोधन-कालीन विचारवंतांना, विशेषतः दृश्यकलांच्या संदर्भात, उपस्थित होताना दिसले होते. ललनेचे सौंदर्य तिच्या शरीरावयवांच्या परस्परप्रमाणांशी संबंधित आहे, हे लक्षात आले होते. निसर्गातच सत्य, शिव, सौंदर्य निसर्गतःच भरलेले आहे, अशी खात्री ॲरिस्टॉटलने दिली होती. मग सुंदर ललना आणि अपोलोसारखे हँडसम पुरुष निवडून त्यांच्या सौंदर्याची अगदी वस्तुनिष्ठ पद्धतीने तपासणी करण्यासाठी त्यांच्या अवयवांची मापे घेण्याचा उपक्रम यशस्वीपणे राबविला गेला. आदर्श मापे आणि प्रमाणे निश्चित झाली. (हीच आदर्श मापे स्वीकारून आजकाल मुंबईसुंदरी, भारतसुंदरी, विश्वसुंदरीची मापे निर्णय समित्यांतर्फे अगदी वर्तमान-पत्रातून जाहीर केली जातात.) पण आदर्श मानलेली प्रमाणे अनेक ललनांमधून असूनही त्या सारख्याच सुंदर, नव्हे मुळात सुंदरही असतीलच असे नाही; आणि आदर्श मापे नसलेल्या सुंदर असू शकतात, असेही दिसून आले. (सगळे अवयव ठाकठीक असूनही ललनेमध्ये सौंदर्य असेलच असे नाही असे प्रतिपादन अभिनवगुप्ताने केले होते, याची आठवण येथे व्हावी.) वस्तुतः, ललनेच्या विविध अवयवांचे आकार मंडित करणाऱ्या रेषात्मक प्रेरणा परस्परांशी कसे संवादी नाते साधतात, परस्परांवर कसे संस्कार करतात, याला महत्त्व होते. ललनांचे अवयव असोत किंवा कलाकृती-मधील घटक आकार असोत, त्यांचे परस्परांवरील संस्कार महत्त्वाचे. म्हणून त्यांच्या मुळाशी असलेले संयोगतत्त्व, मदनतत्त्व किंवा इरॉसतत्त्व महत्त्वाचे. शिवाय, आदर्श मापांनुसार चित्रण केले, तरी ज्या

अनुक्रमणिका





चित्रचौकटीमध्ये ते करावयाचे, त्या चौकटीचा संदर्भ उपलब्ध होताच, नवीन प्रश्न उपस्थित होताहेत, हे लक्षात आले. तेव्हा या इरॉस तत्त्वाचा पहिला उच्चार मायकेलेंजलोने केला. (सौंदर्यमापांची व्यर्थता त्या काळातच कळून आली. तरीही अजून सुंदरींची मापे प्रसिद्ध केली जातातच. आणि हे अज्ञान खपून जाते. याचे कारण एकच– क्षेत्र व्यंजनेचे भान जागे झालेले नाही.) अनेकविध मानवी आणि अन्य आकार चौकटीत समाविष्ट करताना त्या सर्वांचे परस्परांवर संस्कार घडून त्या सर्वांहून वेगळी अशी एकसंध एकात्म, समग्र आकृती निष्पन्न होते. तशी ती निष्पन्न व्हायची तर घटक आकारांनी प्रेक्षकाचे लक्ष स्वतःकडे स्वतंत्रपणे खेचून घेण्याऐवजी सर्वांनी मिळून " संगनमत " करून (conspiracy) समग्र आकृतीचे भान जागे करणे आवश्यक असते याची खात्री झाल्यावर लिऑन बॅत्तिस्ता अल्बर्त्ती याने त्याची व्याख्या केली– " ज्याच्यामधून काही काढून टाकणे, ज्यात काही भर घालणे, किंवा ज्याच्या घटकांमध्ये रचनाबदल करणे अशक्य अशी,[२७] समग्रतेचे भान देणारी आकृती म्हणजे डिझाइन." तिच्यासाठी मुळात वापरलेला लॅटिन शब्द " Disegno." त्याच्या मूळ क्रियापदाचा " to Designate " चा अर्थ " to indicate " म्हणजे कशाचा तरी " निर्देश करणे ", " सुचविणे " असा होता. पण हे " सुचविणे " म्हणजे **कलाकृतीच्या बाहेरील कोणत्या तरी घटकांकडून " सुचविले जाणे " नव्हते**; तर कलाकृतीमधील विविध पदांनी परस्परांच्या ओढीमधून, आकांक्षेमधून (संगनमत) समग्र आकृतीचा निर्देश करीत असताना भावना निष्पन्न करणे. यासाठी अभिनवगुप्त " निष्पादन प्राणोहि रसः " असे विधान करतो, आणि ज्या आकृतीमधून (वर्णपदवाक्यसंघटना-प्रबंध) हा रस निष्पन्न होतो तिच्या संदर्भासह विधान करीत असताना (म्हणजे आनन्दवर्धनाच्या पदवाक्य-प्रकाशताविषयक विधानाचे स्पष्टीकरण करताना) " अनाकांक्ष प्रतिपत्तिकारि वाक्यं काव्यम् " अशी व्याख्या करतो; तेव्हा तो डिझाइन या संकल्पनेचीच व्याख्या करीत असतो. यामुळेच प्रस्तुत लेखक डिझाइन-साठी " पदात्म्य " असा शब्द वापरणे पसंत करतो.

ही सर्व व्यंजनाप्रक्रिया स्पष्ट करण्यासाठी पॉल क्लीने दिलेला दृष्टान्त महत्त्वाचा आहे. पवनचक्की वाऱ्याने चालते. ती गती चाकाला मिळते. अशी अनेक चाके परस्परांशी विविध रीतींनी जोडून ही गती कोठेही नेता येते. चाकाचे आरे वर्तुळाबाहेर वाढवून त्यांचा दट्ट्यांसारखा उपयोग करता येतो. तराजूच्या तत्त्वावर हलत्या ठेवलेल्या हातोड्याच्या दांड्यावर वरून खाली आघात करण्यासाठी या दट्ट्यांचा उपयोग करता येतो. मग हातोड्याचा लोखंडी आकार तराजूप्रमाणे वर उचलला जातो. दट्ट्याचा दाब सुटला की हातोडा ऐरणीवर आदळतो. या सर्व घटनांमध्ये वाऱ्यापासून सुरुवात होऊन ती चेतना हातोड्यामधून ऐरणीपर्यंत येऊन आदळते. यामधील कोणताही एक घटक वेगळा काढता येणे अशक्य असते. दट्ट्याने हातोडा हाणला. असे म्हणण्याऐवजी वाऱ्यानेच तो हाणला असे म्हणावे लागते. इतकी ही चेतना सर्व घटकांमधून परस्परांवर संस्कार-विकार घडवून आणते. हे पॉल क्लीने नुसती आकृती काढून आणि तिला एक-दोन वाक्यांचे टिपण जोडून स्पष्ट केले आहे. चित्रचौकटीतील अगदी वरच्या बाजूच्या कोपऱ्यातील एखादा बारीकसा ठिपकाही दुसऱ्या (खालच्या, आजूबाजूच्या अगदी दूरवरच्या), आकाराशी या चेतनेने बांधलेला असतो. या सर्व अर्थाचा परिघ आनन्दवर्धनाच्या " घटना " या संघटना-विषयक संज्ञेमध्ये समाविष्ट आहे.

ही चेतना प्रत्यक्षात येते कोठून ? या प्रश्नाचे प्रत्यक्ष उत्तर " संभावना-सहकंपा " या संकल्पनेमधून मिळते. (साधारणीकरण किंवा विश्वात्मकता ही सहकंपेची पूर्वअट. पॉल क्ली आणि आनंदवर्धन यांच्या विचारांत या संकल्पना प्रत्यक्षतः नाहीत. पण अस्फुटपणे अध्याहृत आहेत.[२८]) संभावनेने उद्दीपित केलेली ही चेतना समग्र कलाकृतीच्या आकृतीमधून सर्व घटक-पदांचे संस्कार परस्परांवर करीत असते म्हणून आणि या अर्थाने " अनुरणन " हा शब्द अलक्ष्यक्रम (आणि संलक्ष्यक्रमही) व्यंग्यध्वनीचे विशेषण बनून येतो. " अनुरणन " ही संगीतशास्त्रातील संज्ञा आनन्दवर्धन वापरतो. ती सार्थ, योग्य असेल, तर मूळ संगीतात तिचा तसाच अर्थ असला पाहिजे. तो तसा आहे याला पुरावा काय ?

" अनुरणन " ही संज्ञा " संगीत रत्नाकरा "च्या पहिल्या " स्वरगताध्या "तील तिसऱ्या प्रकरणामधील चोवीसाव्या श्लोकात येते. सप्तकामधील सात स्वर हे " अनुरणनात्मक " म्हणजे अनुरणनजन्य, अनुरणनातून निष्पन्न होणारे आहेत. ते विधान असे–





" श्रुत्यनन्तरभावी यः स्निग्धोऽनुरणनात्मकः ॥ २४॥
स्वतो रञ्जयति श्रोतृचित्तं स स्वर उच्यते । "

यात " श्रुती " ही आणखी एक संज्ञा येते. जी एका स्वराहून वेगळी " ऐकू येते " ती " श्रुती " असे भरत आणि शाङ्‌र्गदेव म्हणताहेत (श्रूयते इति श्रुतिः) असा समज झाल्यामुळे, या प्राचीन शास्त्राला काही अर्थ नाही, असे आजचे काही सांगीतिक विचारवंतही म्हणतात. त्याविषयी येथे आताच काही बोलणे योग्य नाही. भरत आणि शाङ्‌र्गदेव यांच्या विचारांत बावीस श्रुती आणि त्यांतून निष्पन्न होणारे सात स्वरांचे सप्तक या गोष्टी समान आहेत. या सात स्वरांच्या आधाराने बावीस श्रुती कशा शोधून काढावयाच्या, त्यासाठी वीणेच्या आधाराने जी रीत अवलंबिणे आवश्यक आहे, तीविषयीचे (सारणाचतुष्टी) स्पष्टीकरण दोघांनीही जवळजवळ सारखेच केले आहे. श्रुती आणि स्वर यांविषयीचा हा गोंधळ प्रथम निवळला नाही तर अलक्ष्यक्रमध्वनीत अभिप्रेत असलेल्या अनुरणनप्रक्रियेवर प्रकाश पडणे अशक्य आहे. पण त्या दिशेने निदान काही एक प्रयत्न करणे आवश्यक आहे, याचे भान (ध्वन्यालोकाच्या हिंदी भाषान्तरकारांना नाही.) मराठीत भाषान्तर करणाऱ्या बीरकरांना आहे. मात्र, त्यांना स्वतःला संगीतात गती नाही. त्यांनी कुठून तरी जमविलेली माहिती आपल्या ग्रंथाच्या पहिल्या भागात दिली आहे. तीविषयी काही बोलण्याऐवजी प्राचीन शास्त्रकारांचे काही पुरावे मिळतात का ? हे पाहणेच येथे योग्य ठरेल. श्रुतींच्या प्राप्तीसाठी या दोन्ही शास्त्रकारांनी वीणा या वाद्याचा उपयोग केला होता म्हणून वाजत्या तारेच्या आधाराने स्पष्टीकरणास सुरुवात करावी लागेल.

वीणा, तंबोरा यांसारखी वाद्ये नादवर्धक व्हावीत म्हणून त्यांना अत्यंत हलके असलेले भोपळे लावलेले असतात. इतरही अनेक व्यवस्था त्यासाठी केलेल्या असतात. मुक्त तार एकदा छेडली, की काहीसा घंटेसारखा नाद सुरू होतो. पण घंटेमध्ये हा नाद हळूहळू बारीक होत नंतर लोप पावतो. तंबोरा, वीणा यांमधील भोपळा, वाजत्या तारेकडून, ही नादकंपने स्वीकारतो आणि आतल्या पोकळीत पुनःपुन्हा परावर्तित करून ती शतगुणित करतो. त्यामुळे वाजत्या तारेची कंपनेही अधिक सातत्याने चालू राहतात. यातून निसर्गतःच नवे नाद आपोआप निष्पन्न होतात. नादसातत्यामागील ही कंपनपरंपरा म्हणजे अनुरणन; आणि तीतून निष्पन्न होणारे नवे नाद हे स्वर. मूळचा छेडलेला मुक्त तारेचा नाद षड्ज, असे गृहीत धरल्यास नंतर निष्पन्न होणाऱ्या नादांना एक क्रम आणि गणिती श्रेणी असते. प्रथम निष्पन्न होणारा दुप्पट उंचीचा, नंतरचा तिप्पट उंचीचा, त्यानंतर चौपट व नंतर पाचपटीचा येथपर्यंतची नादपरंपरा तंबोऱ्यातील खर्जाच्या तारेमधून तंबोरा उत्तम जुळलेला असल्यास (नव्हे, तंबोरा उत्तम जुळला आहे हे या अंतिम नादावरून निश्चित ठरते.) ऐकू येते. ही श्रेणी अशी– १ : २ : ३ : ४ : ५ मांडता येते. यातील पहिला सा, दुसरा दुपटीचा तार षड्ज. त्यांचे परस्पर नाते $\frac{३}{२}$, त्यानंतर येणाऱ्या " सा–प " यांचे नाते $\frac{३}{२}$, त्यानंतर " सा–म " चे नाते $\frac{४}{३}$ आणि त्यानंतर " सा–ग " हे नाते $\frac{५}{४}$ असे असते. सा, ग, म, प, सा एवढे स्वर यांतून मिळतात. यातील षड्ज-पंचमाचे दीडपटीचे नाते हे भरत-शार्ङ्गदेवांच्या पारिभाषिक व्यवस्थेप्रमाणे " षड्जपंचमभाव " या नावाने आणि सा–म हे $\frac{४}{३}$ पटीचे नाते " षड्जमध्यमभाव " या संज्ञेने ओळखले जाते. सा, ग, म, प हे स्वर मिळाले की उरलेले रे, ध, नी हे स्वर षड्जपंचमभाव आणि षड्जमध्यमभाव या नात्यांमधून निष्पन्न करता येतात. स्वरांची नाती ज्या पटीमध्ये येथे सांगितली आहेत त्यांच्या व्यस्त, किंवा उलट प्रमाणाच्या तारांच्या लांबीमधून हे स्वर निष्पन्न होतात. शिवाय, सा म, सा प हे एकदम वाजवून पाहिले असता संवेदनाक्षम मनाला, त्यांच्या परस्परकंपनामधील नाते चुकीचे असल्यास होणारा, विसंवाद अचूक ओळखता येतो. म्हणून वाद्यांच्या स्वराची अचूक जुळवणी करता येते. (याविषयी क्लेमंट यांनी [हार्मोनियम स्वरांच्या जुळवणीच्या संदर्भात] फिलहार्मोनिक सोसायटीच्या नियतकालिक पत्रिकेमध्ये अगदी वैज्ञानिक पद्धतीने माहिती दिली आहे.[१९]) याप्रमाणे पंचमाचा पंचमभावी स्वर हा ऋषभ होतो. ऋषभाचा पंचमभाव स्वर काढला तर तो धैवत बनतो. गंधाराचा पंचमभावी स्वर काढला तर तो निषाद होतो. आज मुक्त तारेवर षड्ज मानण्याची पद्धत आहे. तद्नुसार ही मांडणी. भरत-शाङ्‌र्गदेवाचे स्वर हेच होते. पण त्यांच्या मुक्त तारेवर निषाद होता. त्यावरून वाजविलेली मूर्च्छना " रजनी " या नावाने ओळखली जात होती. याचा उल्लेख याआधी आलेला आहे.[२०] आजचा ऋषभ हा प्राचीन

षड्ज होता. आणि मूर्च्छनेचे नाव "उत्तरमंद्रा" होते.

नादनिष्पत्तीच्या या परंपराप्रक्रियेला अनुलक्षूनच "अनुरणन" ही संज्ञा वापरली होती का? हा प्रश्न आहे. आपट्यांच्या कोषात "रणन" असा शब्द मिळतो. त्यात अर्थस्पष्टीकरणासाठी घंटानादाचे उदाहरण दिले आहे. "अनुरणन"चाही तोच अर्थ दिलेला आहे. कोशकार पंडितांना सांगीतिक अर्थ माहीत असण्याची शक्यता, अर्थातच नव्हती. वाचस्पती कोशामध्ये संस्कृत शब्दांची अर्थनिष्पत्ती कशी करावयाची याविषयी मार्गदर्शन केलेले असते. तदनुसार एकच एक प्रकारची क्रिया पुनःपुन्हा घडत असेल तर त्या क्रियेसाठी येणाऱ्या क्रियापदाला "अनु" हा उपसर्ग लागतो. "रण्" या धातूला उपसर्ग लागून "अनुरणन" असे धातुनाम बनले. त्यातून "नादाची कंपनक्रिया सातत्याने चालू राहणे", असा अर्थ निघतो असे म्हणणे भाग पडते. म्हणजे "अनुरणनात्मक" स्वर निष्पन्न होण्यासाठी वर स्पष्ट केलेली कंपनप्रक्रिया "अनुरणन" या शब्दातून वाच्य होण्यास हरकत नसावी. प्राचीन शास्त्रात असा काही पुरावा आहे का? याचे उत्तर होकारार्थी मिळते.

श्रुती आणि स्वर हे अशा नैसर्गिक नादप्रक्रियेच्या आधाराने निष्पन्न होतात. सात स्वरांमधून बावीस श्रुतींची स्थाने शोधून काढण्याची रीत निश्चित असल्याने श्रुतींची स्थानेसुद्धा, लहरीप्रमाणे नव्हे, तर शास्त्रीय पद्धतीने अचूक शोधता येणे शक्य आहे. (तशी ती दाखविण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या विचारवंतांमधील गं. भी. आचरेकर–फिरोज फ्रामजी यांचा उल्लेख याआधी आला आहे.) या बावीस श्रुतींपैकी काहींना त्या त्या विशिष्ट परिस्थितीत स्वरत्व येते. तेवढ्या श्रुती त्या त्या रागामध्ये स्वर म्हणून वाजविल्या जातात. भरताच्या सप्तकातील सात स्वरांमध्ये नी-सा, ग-म, म-प ही अंतरे चार चार श्रुतींची (म्हणजे ½ पटीची) होती. आज ही अंतरे सा-रे, म-प, प-ध, यांमध्ये रूपांतरित होतील. कारण भरताचा निषाद हा आजचा षड्ज. भरताच्या निषादानंतर येणाऱ्या चार श्रुती षड्जाच्या मानल्या जात. त्यामधील निषादाजवळच्या दोन श्रुती निषादाने घेतल्या, की तो चढत असे. याला "काकली निषाद" अशी संज्ञा होती. भरताच्या गंधारानंतर मध्यमापर्यंत चार श्रुती होत्या. त्यांपैकी गंधाराजवळच्या दोन श्रुती गंधाराने घेतल्या, की तो चढा लागत असे. याला "अंतरगंधार" अशी संज्ञा होती. शार्ङ्गदेवाने उल्लेखिलेल्या "स्वरकाकु" मधील स्वरविकार तो हाच. "श्रुतीच स्वररूपाने प्रकाशित होतात", या विधानाचे हे स्पष्टीकरण. यांविषयीचे प्रतिपादन प्राचीन शास्त्रकारांनी मृद्घटन्याय (मृत्पिण्डन्याय), तादात्म्यवाद, परिणामवाद, अभिव्यक्तिवाद (घटप्रदीपन्याय) वगैरे पारंपरिक पद्धतींनी केले होते. यांपैकी परिणामवाद आणि अभिव्यक्तिवाद ही दोनच तर्कशुद्ध ठरतात, असे मतंगाचे मत असल्याचे सिंहभूपाल सांगतो. यातील परिणामपक्ष :

"श्रुतयः स्वररूपेण परिणामं व्रजान्त हि।
परिणमेद्यथा क्षीरं दधिरूपेण सर्वथा ॥"

अभिव्यक्तिपक्ष असा :

षड्जादयः स्वराः सप्त व्यजन्ते श्रुतिभिः सदा।
अन्धेकारास्थिता यद्वत्प्रदीपेन घटादयः ॥

यामधील घटदीपन्याय आनन्दवर्धनानेही वाच्यार्थ-व्यंग्यार्थ यांच्या स्पष्टीकरणासाठी वापरला आहे. शिवाय, त्याने वापरलेली "व्यंजना" ही संज्ञा येथे "अभिव्यक्ती" पक्षाच्या स्पष्टीकरणात येते हे विशेष. आनन्दवर्धनाच्या रसव्यंग्यामधील व्यंग्यार्थनिष्पत्ती ही साहित्यिक "अभिव्यक्ती", सौंदर्याभिव्यक्ती आहे.

शाङ्र्गदेवाच्या विधानाप्रमाणे स्वर हा "श्रुति-अनन्तरभावी" असतो. "श्रुती" या शब्दाचे दोन्ही अर्थ येथे घ्यावे लागतात. पहिला साधा अर्थ– "ऐकू येणे" आणि दुसरा संज्ञार्थ– "ऐकू येणाऱ्या बावीस श्रुतींपैकी एक." मुक्त तारेतून, ती तार छेडल्यानंतर, ऐकू येणारा नाद हीसुद्धा खरी श्रुतीच. तिला षड्ज असे नाव देऊन स्वर म्हटले आहे. आता, या मुक्त तारेतून आपोआप ऐकू येणारा नाद म्हणजे स्वर, असे जर कोणी प्राचीन शास्त्रकाराने म्हटले असेल, तर येथवर ज्याची चर्चा केली त्या, "अनुरणन" या संज्ञेला प्रत्यक्ष पुरावा मिळाला, असे म्हणता येईल. इतर कोणी आधुनिक विचारवंतांनी हा पुरावा आधीच दिला असेल तर उत्तमच. पण नसेल, तर सिंहभूपालाचे पुढील विधान या पुराव्यासाठी सादर करता येईल–

"स्वरस्य लक्षणं निर्वचनं च कथयिती– (हे शाङ्र्गदेव म्हणतो आहे, असा अर्थ.) श्रुत्यनन्तरेति। (आता सिंहभूपालाचे विधान) श्रुतेरनन्तरं भवतीति





श्रुत्यनन्तरभावी। प्रथमतन्त्र्यामाहतायां यो ध्वनिरनुरणनशून्य उत्पद्यते स श्रुतिः, यस्तु ततोऽनन्तरमनुरणनरूपः श्रूयते स स्वरः।"

यात "उत्पद्यते" आणि "श्रूयते" यांतील फरक हा "अनुरणनशून्य" आणि "अनुरणनजन्य" यामुळे होणारा फरक आहे. पहिला नाद तार छेडून (प्रथम तन्त्र्यामाहतायां) "उत्पन्न केला" आहे. दुसरा त्यानंतर (अनन्तरं) आपोआप ऐकू आलेला (श्रूयते) आहे.

अनुरणन म्हणजे सर्व घटक पदांचा सर्वांगांनी संवाद. सर्व कलामाध्यमांना आणि सर्जनप्रक्रियांना हा संवाद व्यापून असतो. चित्र, शिल्प, नाटय, नृत्य, संगीत, सर्व कलांमधील समग्र आकृतीमधून हा संवाद गुंजन करीत असतो, म्हणून घटकपदे बोलकी होत असतात. ठुमरीगायकीत एक सुभाषितवजा विधानत्रयी रूढ असते. "सुरसे बात पैदा होना; बोलसे बात पैदा होना; बातसे बात पैदा होना." स्वरकाकुमधून संवादजन्य भावना निष्पन्न (व्यंजित) व्हावी. शब्दकाकुमधून संवादजन्य भावना निष्पन्न व्हावी. आणि संवादजन्य भावनांच्या परस्परसंवादामधून संवादजन्य भावना निष्पन्न व्हावी. यांतील पहिली दोन विधाने अन्य ध्वनींशी संबंधित आहेत. तिसरे विधान "अनुरणनरूप अलक्ष्यक्रमव्यंग्य" या परम ध्वनीशी संबंधित आहे. याच्या "परम छाये"त अन्यध्वनी क्रियाशील असतात. म्हणजे ते निष्पन्न होण्यासाठी सर्व माध्यमांगे क्रियाशील असतात. असे हे सर्वांगपूर्ण अनुरणन.

संगीत-स्वरामधील षड्ज-पंचमभाव, षड्ज-मध्यमभाव यांमध्येही हा संवाद चालू असतो. या संवादतत्त्वावरच रागांची उभारणी झालेली असते. या संवादतत्त्वाच्या आधारानेच वाद्यांची जुळवणी केली जाते. या संवादतत्त्वाच्या आधारानेच गायकवादक अचूक स्वरांचा सतत शोध घेत असतात. सतारीमधील थाटाच्या तारा त्या त्या रागांच्या अचूक स्वरस्थानात जुळवून ठेवलेल्या असतात. त्या प्रत्यक्षात कधीच छेडल्या जात नाहीत. मात्र, मुख्य तारांवर जे जे स्वर, जेव्हा जेव्हा छेडले जातात, त्या त्या वेळी त्या त्या स्वरात जुळवून ठेवलेल्या थाटाच्या तारा, गुंजन करून प्रतिसाद देत असतात.

रसशास्त्रकारांनी काव्यनिर्मिती आणि आस्वाद या प्रक्रियांमध्ये अपेक्षिलेला संवाद[११] याच जातीचा असतो. कलावंताच्या अंतःकरणजाणिवेत त्याच्या नकळत काही भावनात्मक प्रक्रिया सतत चालू असते. ती संवादाच्या शोधात असते. वाल्मीकीच्या अंतःकरणातही त्या चालू होत्या. सुप्तपणे क्रौंच पक्ष्याला व्याधाने मारले. ते दृश्य पाहताच वाल्मीकीच्या अंतःकरणाला धक्का बसला. क्रौंचीचा शोक वाल्मीकीच्या अंतःकरणातील भावनाप्रक्रियेला धक्का देऊन गेला. इतर माणसांच्या बाबतीत अनुभव येथेच संपतो. वाल्मीकीचे तसे झाले नाही. त्याच्या अंतःकरणातील भावनाप्रक्रियेचे अनुरणन या धक्क्याने सुरू झाले. हा रामायणीय शोक. भाषामाध्यमामधून हे अनुरणन विनायत्न आकारित झाले. त्याला "अनुरणनरूप अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनी" असे नाव आनन्दवर्धन देतो. क्रौंचवधाच्या क्षणी वाल्मीकीच्या अंतःकरणाची अवस्था "संभावना–सहकंपा–मदन–इरॉस" या तत्त्वाने सचेतन झालेली होती. म्हणून ही अनुरणनप्रक्रिया सुरू झाली. म्हणूनच भाषामाध्यमामधून हा "शोक श्लोकत्व पावला." "इरॉस" तत्त्वाविषयीचा हा मुद्दा आनन्दवर्धनाच्या सिद्धान्तात प्रत्यक्षतः आला नाही, हे खरे असले तरी अनुरणन ही संज्ञा वापरून एकूण कलाप्रक्रियेमधील सर्वंकष, लोकविलक्षण आणि म्हणून अलौकिक अशा प्रक्रियेचे सूतोवाच त्याने केले यात त्याच्या वैचारिक प्रतिभेची झेप दिसून येते. आस्वादकाच्या अंतःकरणाचे साधारणीकरण घडून "सहकंपा-संभावना-मदन-इरॉस" हे तत्त्व त्याच्या ठायी उदित झालेले असेल, तर कलामाध्यमामधून आकारित झालेले भावनांचे अनुरणन त्याच्याही अंतःकरणात विनायत्न सुरू होते. कलाकृतीचे प्रत्यक्ष वाचन, दर्शन, श्रवण या मार्गांनी आस्वाद घेण्याचे कार्य त्या वेळेपुरते संपलेले असले, तरीही हे अनुरणन त्याच्या अंतःकरणात चालूच राहते. "सहकंपा-संभावने"चा अस्त झाला, की ते थांबते. आस्वादकाचाही अस्त होतो. सहकंपेच्या छायेत जगणारी व्यक्ती त्या छायेतून मोकळी होते. आणि व्यवहारातील तिचे दैनंदिन जीवन पुन्हा सुरळीत सुरू होते.

अनुरणन हेच कलाकृतीमधील चैतन्यमय आकृतितत्त्व, लयतत्त्व. मर्ढेकरांच्या हातून त्यातील चैतन्य हरवले होते. आनन्दवर्धनाच्या अर्वाचीन भाषान्तरकारांना आणि भाष्यकारांना त्याचा शोधच लागलेला नव्हता. म्हणून अनुरणनाच्या संगीतशास्त्रीय उपपत्तीचा हा प्रपंच करणे भाग पडले.

तळटीपा

१. या लेखासाठी ध्वन्यालोकाची पुढील भाषान्तरे विचारार्थ घेतली–

हिंदी– "ध्वन्यालोक", लेखक– आचार्य विश्वेश्वर, सिद्धान्त शिरोमणी; संपादक– डॉ. नागेन्द्र; प्रकाशक– ज्ञानमण्डल लिमिटेड, वाराणसी; १९६२

मराठी– "ध्वन्यालोक", संपादक व अनुवादक– प्रा. पु. ना. वीरकर, प्रा. मा. वा. पटवर्धन; प्रकाशक– महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ; प्रथम खंड– १९८४, द्वितीय खंड– १९८९.

दोन्ही ग्रंथांच्या भाषान्तराविषयी प्रस्तुत लेखकाला अनेक बाबतींत मतभेदाच्या जागा आढळल्या. मात्र, मूळ संस्कृत ग्रंथ या लेखकांनी आजच्या भाषांमध्ये उपलब्ध करून दिला, याबद्दल त्यांचे ऋण मान्य करणे आवश्यक आहे. अन्यथा माझ्यासारखे अभ्यासक या ग्रंथाच्या वाटेला जाऊ शकलेच नसते.

२. हा लेख स्वयंपूर्ण व्हावा यासाठी सर्वतोपरी प्रयत्न केले आहेत. तरीही, भरताचा मूळचा सरसिद्धान्त आणि सहकंपा, इरॉस वगैरे इतर मुद्दे यांच्या चर्चेसाठी येथे पुरेशी जागा देणे शक्य नव्हते. त्यांच्या अधिक स्पष्टीकरणासाठी "दलित साहित्यातील रसशास्त्रीय अर्थ", हा लेख उपयुक्त ठरावा. हे दोन्ही लेख परस्परांना पूरक आहेत.

३. पुणे विद्यापीठाच्या संस्कृत-प्राकृत विभागातर्फे गेल्या मार्चच्या अखेरीस "संस्कृत आणि प्राकृत भाषांमधील कलाविषयक विचार" या विषयावर एक परिसंवाद आयोजित करण्यात आला होता. "अनुरणन"-विषयक सिंहभूपालप्रणीत उपपत्ती प्रस्तुत लेखकाने तेथे प्रथम सादर केली. त्याच परिसंवादामध्ये संस्कृतच्या एका मान्यवर प्राध्यापकांनी, संस्कृत नाटकामध्ये येणाऱ्या संगीतविषयक संज्ञा विद्यार्थ्यांना शिकविताना कशा अडचणी येतात, त्याविषयी माहिती दिली होती.

४. संवाद, विरोध, तोल ही लयतत्त्वाची अंगभूत तत्त्वे मर्ढेकरांनी मांडली, येथपर्यंत प्रस्तुत लेखक त्यांच्याशी सहमत आहे. मात्र, या अंगांच्या व्याख्या करताना त्यांतील अंगभूत चैतन्यतत्त्वच मर्ढेकर हरवून बसले. या विषयाचे सविस्तर विवेचन आणि नव्या सुयोग्य व्याख्या "सौंदर्यवस्तूचे संघटन" या प्रस्तुत लेखकाच्या निबंधात पहावयास मिळेल. प्रस्तुत निबंध महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेच्या हीरक महोत्सवी अंकात (१९६९) प्रसिद्ध झाला.

५. संस्कृत पंडितांचे लक्ष मात्र विविध ध्वनिप्रकारांची यादीवजा माहिती देणाऱ्या दुसऱ्या उद्योतावरच खिळलेले आहे.

६. उद्योत पहिला– काव्यस्यात्मा स एवार्थस्तथा चादिकवेः पुरा।
क्रौञ्चद्वन्द्ववियोगोत्थः शोकः श्लोक त्वमागतः ॥ ५ ॥

७. उद्योत पहिला– प्रतीयमानं पुनरन्यदेव, वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम्।
यत तत् प्रसिद्धावयवातिरिक्तं, विभाति लावण्यमिवाङ्गनासु ॥ ४ ॥

८. उद्योत तिसरा– यस्त्वलक्ष्यक्रमव्यङ्ग्यो ध्वनिवर्णपदादिषु।
वाक्ये सङ्घटनायां च स प्रबन्धेऽपि दीप्यते ॥ २ ॥

९. ध्वनीचे दोन मुख्य प्रकार– (अ) अविवक्षित वाच्य; (ब) विवक्षितान्यपर वाच्य. त्यांचे पुन्हा उपप्रकार: (अ) अविवक्षित वाच्य– (१) यात अर्थान्तर होते. म्हणून= "अर्थान्तरसंक्रमित वाच्य"; (२) यात वाच्यार्थ पूर्णतः टाकून द्यावा लागतो. म्हणून= "अत्यंततिरस्कृत वाच्य." दुसऱ्या उद्योतातील पहिल्या कारिकेत याविषयीचे विधान पुढीलप्रमाणे–

अर्थान्तरे संक्रमितमत्यन्तं वा तिरस्कृतम्।
अविवक्षित वाच्यस्य ध्वनेर्वाच्यं द्विधा मतम् ॥ १ ॥

अनुक्रमणिका

१०. विवक्षितान्यपर वाच्याचे पुन्हा दोन उपप्रकार– (१) संलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनी– यात वाच्य अर्थाचा त्याग करावा लागत नसला तरी पदांच्या परस्परसंबंधातून क्रमशः नवीन अर्थ निष्पन्न होत आहे, हे लक्षात येते. या लेखाच्या पुढील भागात " जोगिया ", " गणपत वाणी ", " द्वारका " या कवितांचा निर्देश आला आहे. या कवितांमध्ये या प्रकारच्या ध्वनीचा आढळ होतो. या कविता रसिकांना परिचित असल्याने त्यांची अधिक चर्चा केली नाही. शिवाय, पुढील उपप्रकार (२) असंलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनी= रसव्यंग्य किंवा रसध्वनी– हा या लेखाचा मुख्य विषय असल्याने त्याचीच चर्चा येथे केली आहे. यात प्रतीयमान अर्थाची प्रतीती तात्काल, झाटीतेप्रत्ययाने येते. दुसऱ्या उद्योतातील या दोन ध्वनिप्रकारांविषयीची कारिका पुढील-प्रमाणे–

असंलक्ष्यक्रमोद्योतः क्रमेण द्योतितः परः ।
विवक्षिताभिधेयस्य ध्वनेरात्मा द्विधा मतः ॥ २ ॥

११. भामहाच्या काव्यविषयक भूमिकेचे स्पष्टीकरण ग. त्र्यं. देशपांड्यांनी " भारतीय साहित्यशास्त्र " (पॉप्युलर प्रकाशन) या ग्रंथात केले आहे.

१२. प्रभेदान्तराणामपि कदाचित् संकीर्णत्वं भवत्येव । यथा ममैव–

या व्यापारवती रसान् रसयितुं काचित्कवीनां नवा
दृष्टि र्या परिनिष्ठितार्थविषयोन्मेषा च वैपश्चिति ।
ते द्वे अप्यवलम्ब्य विश्वमनिशं निर्वर्णयन्तो वयं
श्रान्ता नैव च लब्धमब्धिशयन त्वद्भक्तितुल्यं सुखम् ॥

इत्यत्र विरोधालङ्कारेणार्थान्तरसङ्क्रमितवाच्यस्य ध्वनिप्रभेदस्य संकीर्णत्वम् ।

यात वर्णन केलेली कवींची दृष्टी " काचित् " म्हणजे आश्चर्यकारक आणि " नवा " म्हणजे काव्यानुभव नित्य नवा असल्याची प्रतीती देणारी आहे. ती " परिनिष्ठितार्थविषयोन्मेषा " आहे. म्हणजे, वास्तव जीवनात ज्या अभ्यासपूर्ण रीतीने वस्तुविश्वाचे अर्थ निश्चित केले जातात, ती रीत तिने स्वीकारलेली असते. शिवाय, ही दृष्टी " वैपश्चिती " सुद्धा आहे. म्हणजे जीविपश्चितांनाच प्राप्त होते, त्या प्रकारचीही आहे. विपश्चित म्हणजे ज्ञाते, द्रष्टे (सामान्य अभ्यासक नव्हेत.). व्यवहारातल्या सामान्य अर्थाहून वेगळा अर्थ पाहू शकणारे. अगदी गूढार्थप्रतीती देणारे. संलक्ष्यक्रमव्यंङ्ग्यध्वनीमधून ही दृष्टी कशी प्रतीत होते याची उदाहरणे म्हणून कवी " बी " यांची " चाफा बोलेना " आणि केशवसुतांची " झपूर्झा " या कवितांचा निर्देश पुरेसा आहे. पण एवढ्याने काव्यनिर्मिती होत नाही. या दोन्ही दृष्टींचा अवलंब करून " वर्णपदवाक्य-संघटना-प्रबंध = घटना " हा रसनाव्यापार ती करते. म्हणून तिला " व्यापारवती " म्हणावे. लागते. ती व्यापारवती आहे म्हणून तिच्या दोन्ही प्रकारांचा अवलंब करता करता काव्यसर्जन घडते; म्हणजे अलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनी निष्पन्न होतो. या अलक्ष्यक्रमव्यंग्यामुळेच तिला " काचित " आणि " नवा " ही विशेषणे प्राप्त होतात. कविदृष्टीची ही अलौकिकता भाषांतरकारांच्या नजरेतून सुटली. त्यामुळे त्यांना या कवितेत फक्त विष्णूची स्तुतीच तेवढी दिसली.

१३. " ध्वनी " या संकल्पनेला इतरांनी घेतलेले आक्षेप नमूद करून त्यानंतर " तेन ब्रूमः सहृदय-मनःप्रीतये तत्स्वरूपम् " अशी ओळ आनन्दवर्धन पहिल्या उद्योतातील पहिल्या कारिकेच्या शेवटी घालतो. त्याविषयीचे स्पष्टीकरण करणारे गद्य लेखन म्हणजे " वृत्ती ". या ओळीच्या संबंधातील वृत्तीमध्ये येणारे वाक्य असे–

" अथ च रामायणमहाभारतप्रभृतिनि लक्ष्ये सर्वत्र प्रसिद्ध व्यवहारं लक्षयतां, सहृदयानां, आनन्दो मनसि लभतां प्रतिष्ठामिति प्रकाश्यते ॥ १ ॥ "

हिंदी भाषान्तरकारांचे त्यावरील स्पष्टीकरण असे–

" आनन्दो मनसि लभतां प्रतिष्ठाम् " इस उक्तिसे साधारण अर्थ के अतिरिक्त दो बातें और भी ध्वनित होती हैं । पहली बात तो यह है कि आगे चलकर ध्वनिके वस्तुध्वनि, अलङ्कारध्वनि और रसध्वनि

ये तीन भेद करेंगे । परन्तु इसमें आनन्दरूप रसध्वनिही प्रधान है, यह बात इससे [मनमें आनन्द (प्रदध्वनी) प्रतिष्ठाको प्राप्त करे– भाषान्तरकारांनी दिलेला अर्थ आहे.] सूचित होती है ।

" दूसरी बात यह है कि इस " ध्वन्यालोक " ग्रन्थके रचयिता श्रीआनन्दवर्धनाचार्य हैं । वह न केवल इस ग्रन्थके रचयिता हैं अपितु वस्तुतः ध्वनिमार्गके संस्थापक भी हैं । इसलिए इस ध्वनिके स्पष्ट स्थापनरूप कार्यसे सहृदयोंके मनमें उनको प्रतिष्ठा प्राप्त हो यह भाव भी अपने नामके आदि भाग " आनन्द " शब्दद्वारा वहाँ व्यक्त किया है । "

मराठी भाषान्तरकारही हा अर्थ नमूद करतात. आणि तरीही, काव्यानंदाप्रमाणेच स्वत:विषयीसुद्धा इतका आत्मविश्वासाने बोलणारा आनन्दवर्धन " काव्यानंद हा भक्तितुल्य नाही " असे कवितेतूनच म्हणतो, तेव्हा त्याला वस्तुतः काहीतरी वेगळा अर्थ अभिप्रेत आहे, निदान असावा असा साधा प्रश्नही त्यांच्या मनात उभा राहात नाही, हे आश्चर्य.

१४. " दलित साहित्यातील रसशास्त्रीय अर्थ " मध्ये यशवन्त मनोहरांच्या कवितेतील या दोन ओळींचा व्यंजनेच्या दृष्टीने अगदी त्रोटक विचार केला होता. आणि तो अपुरा असल्याचेही तेथेच सुचविले होते.

१५. " ध्वन्यालोक "– मराठी–खंड दुसरा; उद्योत ३–कारिका ३७; पृष्ठ ४६१.

मुख्या महाकविगिरामलंकृतिभृतामपि ।
प्रतीयमानच्छायैषा भूषा लज्जेव योषिताम् ।। ३७ ।।

१६. इरॉस् तत्वाचे काहीसे सविस्तर स्पष्टीकरण " दलित साहित्यातील रसशास्त्रीय अर्थ " मध्ये आलेले आहे.

१७. विश्वप्रेमाचा उच्चार करणाऱ्या, आणि त्यासाठी अहिंसक लढा उभारणाऱ्या, गांधीजींनी मिठाचा सत्याग्रह केला, ही मानसशास्त्रीय दृष्टचा अर्थपूर्ण घटना होती, असे प्रतिपादन फ्रॉईडच्या पठडीतील एरिक एरिकसन या मानसशास्त्रज्ञाने केले आहे. पहा– " नवी क्षितिजे " त्रैमासिकाची खास पुरवणी. जाने. १९६९.

१८. प्रा. वीरकरांनी आपल्या पंधराव्या टीपेत (दुसरा खंड, पृष्ठ ३८) खालील अभिप्राय दिला आहे.

" वस्तुतः वृत्तीतील तिसऱ्या परिकरश्लोकामध्ये केवळ अन्वयच आहे, व्यतिरेक नाही. एक जरी पद सुंदर अर्थ सूचित (?) करणारे असले तरी त्यामुळे काव्याला शोभा येते, हा अन्वय आहे. यावरून एकही रमणीयार्थ सूचित (?) करणारे पद नसेल तर काव्याला शोभा येणार नाही, असा व्यतिरेक कल्पावा लागेल."

वस्तुस्थिती अशी आहे की मुळातच " सुंदर " असलेल्या " कामिनी "चे सौंदर्य एखाद्या अलंकाराने वृद्धिंगत होते, असे आनन्दवर्धनाला म्हणावयाचे आहे. मुळात तिच्यामध्ये काही सौंदर्य नसेल तर अलंकाराचा उपयोग नाही, अशी त्याची भूमिका आहे. येथे चर्चा चाललेली आहे ती फक्त पद-वाक्य-संबंधाची. पद आणि वाक्य यांच्या परस्परांवरील संस्कारांची. या श्लोकाचे वीरकरांनीच केलेले भाषान्तर पृष्ठ ३३ वर आहे. त्यातील " शोभिवंत अशा एखाद्या अलंकारामुळेही ज्याप्रमाणे एखादी **सुंदरी** शोभून दिसते " या वाक्यात येणाऱ्या " सुंदरी " या शब्दावरून हे स्पष्ट होते. समग्र काव्यकृती मुळात सुंदर असेल तरच एखाद्या पदाच्या प्रकाशकतेला महत्त्व, अन्यथा नाही. उलट, समग्र काव्यकृती सुंदर असूनही " पेलन " सारखा एखादा शब्द आल्यामुळेही या सौंदर्याला बाधा येते. यातील व्यतिरेक वीरकरांच्या लक्षात आला नाही. येथे समग्र आकृती-विषयीचे प्रतिपादन चाललेले आहे. धुराच्या अस्तित्वावरून अग्नीच्या अस्तित्वाविषयी विधान करताना अपेक्षित असलेला अन्वयव्यतिरेक येथे जसाच्या तसा घेणे योग्य नाही. कारण हे सर्जनविषयक विधान आहे, नुसते अस्तित्ववाचक नाही हे त्यांच्या लक्षात आले नाही.

१९; २०. या दोन्ही कंसांतील शब्द प्रस्तुत लेखकाने स्पष्टीकरणासाठी अधिक घातले आहेत.

२१. कंसातील शब्द प्रस्तुत लेखकाने स्पष्टीकरणासाठी घातलेला.

२२. सा, रे, ग, म, प, ध, नी या प्रत्येक स्वराला षड्ज कल्पून सात स्वरांचा आरोहअवरोह केला असता स्वरांची परस्परनाती बदलून सात वेगळीच सप्तके उपलब्ध झाल्यासारखी भासतात. त्यांना मूर्च्छना अशी संज्ञा भरताने दिली होती. षड्जग्राम आणि मध्यमग्राम या दोन सप्तकांमध्ये प्रत्येकी सात, मिळून चौदा मूर्च्छना उपलब्ध होतात. भरताच्या काळी मध्यमग्रामिक षड्जावरून सुरू होणाऱ्या मूर्च्छनेला " उत्तरमंद्रा " असे नाव होते. आणि त्याखालील निषादावरून सुरू होणाऱ्या मूर्च्छनेला " रजनी " असे नाव होते. भरताच्या काळी मुक्त तारेवर निषाद होता. त्याच्या पुढील पडद्यावर षड्ज स्थापिलेला होता. आज मुक्त तारेवर षड्ज वाजतो. म्हणून आजचे तथाकथित बिलावल रागप्रणीत शुद्ध स्वरसप्तक ही भरतकालीन रजनीमूर्च्छना असून त्यात वस्तुतः आजचा फक्त शंकरा रागच बरोबर बसतो. आजच्या बागेश्रीमधील स्वरांची नाती भरतकालीन उत्तरमंद्रा मूर्च्छनेची म्हणजे षड्जग्रामिक सप्तकातील षड्जावरून मिळणारी नाती आहेत. ही भरतकालीन थाटपद्धती होय. पण भातखंड्यांनी तयार केलेले थाट हे भरताच्या कोणत्याही मूर्च्छनांशी जुळणारे नाहीत. कारण भरतकालीन स्वरांमधील अचूक श्रुत्यंतरे भातखंड्यांना समजलेली नव्हती. त्यांनी ती समजून घेतलेली नव्हती, असे आधुनिक संशोधकांचे प्रतिपादन आहे. त्यांपैकी क्लेमंटदेवल (नाटककार देवलांचे बंधू), गं. भि. आचरेकर, फिरोज फ्रामजी हे स्वातंत्र्यपूर्वकालातील महत्त्वाचे संशोधक. पुढील चर्चेमध्ये अनुरणन हा विषय यावयाचा असल्याने आणि हा विषय त्याच्याशी संबंधित असल्याने येथे हे स्पष्टीकरण आवश्यक आहे.

२३. " रागस्य अवयवोभागः "चा अर्थ येथे " रागाचा मुख्य अवयव किंवा अंग " असा करावा लागेल. या मुख्य अंगातूनच रागस्वरूप निश्चित होते. संपूर्ण सप्तकातील स्वरांची वर्तना, वादी-संवादी वगैरें-पेक्षा असे विशिष्ट स्वरावयवच रागवाचक असल्याची काही उदाहरणे आजही उपलब्ध आहेत. त्यांना त्या रागांचे स्थाय असे आज म्हणावे लागेल. त्यासाठी, रत्नाकरातील स्थायच आज जसेच्या तसे दिसले पाहिजेत, असे नाही. उदा., गौड सारंग रागाचे पुढील स्वरूप या दृष्टीने लक्षणीय आहे.

" सा-ग, रेग, रे-म-ग, पऽऽरे, सा ". इतर स्वर या स्वरांच्या वक्र चलनाभोवती रुंजी घालतात. हा रागवाचक अवयव गाळला तर गौड सारंगच शिल्लक राहणार नाही. सारंगाचे हे अंग डॉ. शं. अ. टेंकशे यांच्या " नवरागनिर्मिती " (प्रकाशक- अखिल भारतीय गांधर्व महाविद्यालय मंडळ, मुंबई.) या ग्रंथाच्या आधाराने दिले आहे. पुढील विवेचनात येणाऱ्या " नट " रागाच्या चलनालाही या ग्रंथाचा आधार आहे.

२४. कुमार गंधर्वांनी लोकसंगीतातून निष्पन्न केलेले धूनउगम राग " अनूपरागविलास " (मौज प्रकाशन- १९६५) या ग्रंथात दिले आहेत. त्यातील " धून " म्हणजे आजचे रागवाचक " स्थाय " म्हणावे लागतील.

२५. वा. ह. देशपांडे यांचे " घरंदाज गायकी " (मौज प्रकाशन-१९६१) हे या पठडीतील पुस्तक. भावनाविहीन आकृतिवादाचा पुरस्कार करताना त्यांनी जयपूर घराणे सर्वश्रेष्ठ ठरविले. भावनाविष्कारासाठी वाहिलेल्या किराणा घराण्याला फक्त डावेपणाचा मान दिला.

२६. ही चीज पुढील ग्रंथात आहे,

" अप्रकाशित राग ", तिसरा भाग- ले. ज. दे. पत्की, प्रकाशक- संगीत कार्यालय, हाथरस, उ. प्र.

२७. ॲरिस्टॉटलने आकृतीविषयी अशाच प्रकारची भूमिका घेतलेली असली तरी ती त्याने स्वतःच्या संभवनीयतेच्या सिद्धान्ताशी आणि त्यातही संभवनीय अशा क्रमानुसार " आदि-मध्य-अन्त " यांच्याशी जखडून टाकली आहे. त्यावर मर्ढेकरांनी टीका केली ती योग्य आहे. कारण तीत संभवनीय प्रसंगांचा संभवनीय क्रम अभिप्रेत आहे. भावनाव्यंजक पदांची भावनाव्यंजक किंवा रसव्यंजक संघटना तीत अभिप्रेत नाही.

२८. पॉल क्लीने बाहौस या संस्थेमध्ये वाचलेल्या आणि " पॉल क्ली ऑन मॉडर्न आर्ट " या नावाने प्रसिद्ध असलेल्या निबंधात सर्जन-घटनेला झाडाचा दृष्टान्त दिला आहे. झाड जमिनीतून वाढते. मुळातून जीवनरस शोषून घेते. पण वर वाढणाऱ्या झाडाचा विस्तार मुक्त असतो. जमिनीशी त्याचे साम्य शोधणे अप्रस्तुत असते. तद्वतच कलाकृती जीवनभूमीमधून जीवनरस शोषून घेते. मात्र, तिची वाढ मुक्त असते.

जीवनातील प्रत्यक्षात असलेल्या वस्तूंचे आकारसाम्य तीत शोधावयाचे नसते. असे असले तरी चित्रकार वस्तूंची मुद्दाम मोडतोड करतो असेही नव्हे. तो मुक्तपणे अभिव्यक्ती करतो. आणि मुक्ततेचा अर्थ, निर्मितीच्या क्षणी त्याची त्याच्या व्यक्तित्वापासून मुक्ती, असा होतो. कारण त्याने कलासर्जकाला झाडाच्या खोडाची उपमा दिली आहे. जमिनीतून शोषून घेतलेले जीवनसत्त्व वर पोहोचविणे एवढेच कार्य खोडाने करावयाचे. तद्वतच कलावंताच्या व्यक्तित्वाने जीवनभूमीतून शोषून घेतलेले भावनासत्त्व कलाकृतीमध्ये संक्रान्त करावयाचे, एवढेच सर्जकाचे काम. त्याहून अधिक नाही, कमी नाही, कलासर्जन विनायत्न व्हावयाचे असते. "शोकः श्लोकत्वमागतः" सारखे, हे येथे सुचविले जाते. शिवाय सर्जकाशी व्यक्तीपासूनची फारकत आणि साक्षीवृत्ती-सुद्धा.

२९. Ragas of Hidustan– Vol. II. by C. Clement (page 4 & 5), Publishers– Philharmonic Society of Western India.

३०. बावीसावी तळटीप पहावी.

३१. भरताने रसासिद्धान्ताच्या स्पष्टीकरणानंतर पुढील श्लोक दिला आहे–

"योऽर्थो हृदयसंवादी तस्य भावो रसोद्भवः।
शरीरं व्याप्यते तेन शुष्क काष्ठमिवाग्निना ॥

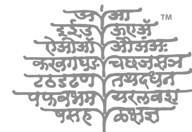
यात हृदयसंवाद असा शब्द येतो, तो लक्षणीय आहे. कारण संगीतावरील चर्चेत सप्तकातील स्वरांची परस्परनाती "षड्जपंचमभाव" आणि "षड्जमध्यमभाव" या संवादांनी पक्की असावीत हे भरताने स्पष्ट केले आहे.

३२. अनुरणनविषयक संदर्भासाठी पुढील ग्रंथ उपयोगी पडला–

"Samgītaratnākara" of Shārngadeva with–

"Kalanidhi" of Kallinatha and "Sudhakara" of Simhabhūpala; Edited by Pdt. Subramanya Shastri; Vol. 1– 1943 / Vol. II– 1959; Publishers– The Adyar Library and Research Centre.

* *





ज्ञानपीठविजेत्या उर्दू लेखिका कुर्रतुल हैदर यांची कादंबरी–

आग का दरिया

चंद्रकांत बांदिवडेकर

कुर्रतुल ऐन हैदर यांची गाजलेली कादंबरी– " आग का दरिया " आकाराने मोठी तशी गुणवत्तेनेही मोठी. मोठ्या कादंबरीत सौष्ठवाचे, रूपबंधाचे किंवा वैचारिक मतभेदाचे अनेक दोष काढता येतात तसे या कादंबरीतही अनेक दोष दाखवता येतील पण या दोषांना झाकून काही वैशिष्टचांमुळे ही कादंबरी मोठ्या कादंबरीप्रमाणेच आपले महत्त्व स्वीकारायला भाग पाडते. ही कादंबरी १९५९ मध्ये पाकिस्तानात प्रकाशित झाली आणि कुर्रतुल प्रसिद्धीच्या झोतात आली, कटू टीकेचे लक्ष्यही बनली. एवढेच नव्हे तर धर्मातीत मानवमूल्यांना जपणाऱ्या या सर्जनशील लेखिकेला पाकिस्तान सोडून हिंदुस्थानात वास्तव्य करावे लागले.

" आग का दरिया " च्या माध्यमातून या कुर्रतुल ऐन हैदरच्या लेखकीय व्यक्तित्वाचा वेध घेणे मोठे मनोरंजक ठरेल. या कादंबरीचा फलक प्रचंड आहे. ईसापूर्व चौथ्या शतकापासून तो विसाव्या शतकाच्या सहाव्या दशकापर्यंत सुमारे अडीच हजार वर्षांचा काळ लेखिकेने कवेत घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. या काळात भारतात प्रचंड वैचारिक वादळे माजली, सांस्कृतिक क्रान्त्या झाल्या, आक्रमणे झाली. परक्या संस्कृती आल्या, सांस्कृतिक संघर्षातून समन्वय झाला. राजकीय उलाढाली झाल्या, सत्ता परिवर्तने झाली. ब्रिटिशांच्या आर्थिक शोषणाचे युग आले. राष्ट्रीय अस्मितेचा उदय झाला आणि देशाचे दोन तुकडेही झाले. शेकडो कुटुंबे बेघर झाली. नव्या जीवनाच्या उत्साहात त्यांचा पाया उखडला गेला. अनेक घटनांना निर्माण करून त्यांना पचवून काळाचा अविरत प्रवाह आपल्याच गतीने धावत राहिला आणि राहतो आहे. त्याचे कधी तटस्थपणे तर कधी भावनात्मक गुंतवणुकीने अवलोकन कुर्रतुलने केले आहे. कादंबरीचा आवाका आणि विराट उद्देश्याची महत्त्वाकांक्षी पकड लेखिकेच्या बौद्धिक कुवतीबद्दल, वैचारिक प्रचंड कुतूहलाबद्दल, अभ्यास व परिश्रम यांबद्दल सार्थ ग्वाही देतात. कलाकृतीची संरचना, तिचा एकूण रूपबंध, त्यातील जीवनविषयक मूलभूत समस्या, त्यांची तलस्पर्शी चित्रांकने, रसात्मक प्रसंगांची उभारणी व त्यांची आस्वाद्यता, व्यक्तिरेखांची विकसनशीलता व त्यांची उठावदार निर्मिती इत्यादी गोष्टी निश्चितपणे महत्त्वाच्या आहेत. पण कलाकृतीचे आशयद्रव्य निवडताना कलावंतांची आढळून येणारी महत्त्वाकांक्षी झेप महत्त्वाची असते. ही झेप कलावंतावर महानतेची राजमुद्रा अंकित करते. (वा प्रचण्ड व्यर्थतेची जाणीव झाल्यास त्याला हास्यास्पदही करते) कुर्रतुलची आशयद्रव्याची निवड महत्त्वाकांक्षी, महानतेचे परिमाण लाभलेली आहे आणि अनेक मतभदांच्या व विवादांच्या जागा असल्या तरी आपल्या उद्दिष्टात कलावंत म्हणून कुर्रतुल सफल झाली आहे.

अडीच हजार वर्षांचा कालप्रवाह वैचारिक अंगाने कवेत घेणे आणि त्यातील वैविध्यासह चित्रमय पद्धतीने जीवनसदृश दृश्यपटीतून जिवंतपणे त्याचा प्रत्यय देणे हे मोठ्या प्रतिभेचे लक्षण आहे. हा प्रत्यय देताना कुर्रतुल खूपच अलिप्त असते. ही अलिप्तता अभ्यासपूर्ण परिपक्वतेतून आलेली असते. थोडेसे कलाकृतीच्या बाहेर जाऊन बोलायचे तर एका विशिष्ट धार्मिक संस्कारात वाढलेल्या (आणि त्यातही ज्या संस्कारात स्त्रीला सामान्यत: अतिशय गौण भूमिका स्वीकारावी लागते) कुर्रतुलचा वैचारिक विस्तार, दुसऱ्या धर्मांची, तत्त्वज्ञानांची आणि रीतरिवाजांची सखोल जाण कौतुकास्पद आहे. तिचा कलात्मक अलिप्तपणा तिच्या वैचारिक वा बौद्धिक प्रक्रियेतही आढळतो. वैदिक तत्त्वज्ञान, बौद्धदर्शन, भारतीय संस्कृतीला मिळालेल्या मुस्लिम संस्कृतीचे अवदान इंग्रजांच्या संपर्काचा परिणाम, राष्ट्रीय चळवळीत द्विराष्ट्रवादाचा प्रभाव,





अनुक्रमणिका

स्वातंत्र्योत्तर काळात हिंदू-मुसलमान संबंधातील विखार इत्यादी बाबींत लेखिका वस्तुनिष्ठपणे भूमिका घेऊ शकते. एका बाजूने इतिहास, तत्त्वज्ञान, धर्म यांचा सखोल अभ्यास करणारी आणि त्यातील वैचारिक धन स्मृतिकोशात सृजनशील प्रक्रियेसाठी जतन करून ठेवणारी ही लेखिका जेव्हा विविध पात्रांच्या स्वभाव-रेखांचे, त्यांच्या मनोधर्माचे, मनोवस्थांचे आणि अनु-भूतींचे प्रत्ययकारी दर्शन घडवते तेव्हा ती उर्दू शायरीच्या नजाकतीचा अल्पाक्षरत्वाचा आणि प्रयास-पूर्वक प्राप्त केलेल्या सफाईदारपणाचा व सहज़तेचा प्रत्यय देते. छोटचा व साध्या घटनांच्या संदर्भात वा पृष्ठभूमीवर अल्लदपणे लेखिका व्यक्तिरेखांच्या मनो-धर्माचा व मनःस्थितीचा वेध घेते– स्वच्छ पाण्यात खोलवर जाऊन वर येणाऱ्या सुंदर मासोळीसारखा हा थाट असतो. प्रचण्ड मोठा कॅनव्हस घेऊनही ५८९ पृष्ठांत सर्व जीवनानुभव यामुळेच तिला समर्थपणे व्यक्त करता आला. या काळातील प्रचण्ड घटना इतिहासाच्या संदर्भाचा भाग म्हणून प्रबुद्ध वाचकाच्या स्मृतीत असतात. ("आग का दरिया" वाचणारा आणि पूर्ण करू शकणारा वाचक निश्चितपणे प्रबुद्ध वाचक असतो) त्यांना दृश्यालेख प्रस्तुत करण्यात लेखिकेला काहीही रस नसतो त्याचे केवळ सूचन असते. उदा-हरणार्थ, स्वातंत्र्याच्या आंदोलनातल्या नेत्यांचा, त्यांच्या कर्तृत्वाचा, जनसामान्यात संचारलेल्या इंग्रज विरोधी आवेशांचा, संघर्षांचा, घटनांचा लेखिका निर्देश करीत नाही, पण तिच्या पात्रांच्या मनोभूमिका आणि मनो-वस्था विश्लेषित करताना या सर्व बाह्य जीवनातील घट-नांचा सूचक संदर्भ असतो. बाकीचा भाग इतिहासाचा. तो कुर्रतुलच्या वाचकांना ज्ञात असतोच. कुर्रतुलला उभा करायचा असतो तो भारतीय बुद्धिवाद्यांच्या मनाचा प्रवाह–त्यातील वेदनांच्या आगीसह– "आग का दरिया" अग्नि–सरिता. यालाच काल–प्रवाह असं थोडं महत्त्वा-कांक्षी नाव स्वतः लेखिकाच देते. यात अव्याप्तीचा दोष जाणवतो. तत्त्वज्ञान आणि इतिहास साहित्यिकाला कसं पूरक काम करतात, कलावंत यांपासून काय आणि कसे घेतो, आपली स्वायत्ता या दोन आक्रमक लढवैय्यां-पासून कशी सुरक्षित ठेवतो याचं सुंदर उदाहरण कुर्रतुल हैदरचं लेखन देतं. यात काही पात्रे वेगवेगळ्या युगांत येतात;– गौतम नीलाम्बर, कमालुद्दीन, हरिशंकर, चम्पा. नावे तीच. पण ही प्रतीके नसतात. पण आपलं वैयक्तिक जीवन जगताना कालप्रवाहात टिकून आलेलं परंपरेचं प्रवाही संचित या वेगवेगळ्या ऐति-हासिक कालखंडात कसं टिकून आहे, याकडे कुर्रतुल लक्ष्य वेधते. अर्थातच यात निरंतरतेचं परिमाण सूचित होत असलं तरी तोचतोचपणा मात्र जरासुद्धा नसतो. ही एक पुष्कळसे शब्द वाचवण्याची कलात्मक क्लृप्ती आहे. अशा भरपूर क्लृप्त्या कुर्रतुलनं वापरल्या आहेत. स्वप्न, दिवास्वप्न, संज्ञाप्रवाह, दृश्यपरिवर्तन इत्यादी. वेग-वेगळ्या पात्रांच्या भूमिकेत जाऊन त्यांचे मनोगत व्यक्त करणे आणि मधूनच आत्मकथात्मक ढंगाने वर्णन करणे हाही या क्लृप्त्यांचाच भाग आहे.

पहिला भाग बौद्ध तत्त्वज्ञानाच्या उत्कर्षाचा आहे. आश्रम संस्कृतीचं एक चित्र लेखिकेनं रेखाटलं आहे. शाक्य मुनींचं तत्त्वज्ञान आश्रमातील विद्यार्थ्यांत लोक-प्रिय होत आहेच पण विद्यार्थिनीसुद्धा दीक्षा घेत आहेत. वेद, उपनिषद यांचा प्रभाव आहे आणि तो व्यक्त करणारी सूत्रेही कादंबरीत पसरली आहेत. यात गौतम नीलाम्बर आहे, हरिशंकर आहे. ही नावं नंतर पुनः-पुन्हा भेटणार आहेत. यांचे वादविवाद उपनिषद व बौद्ध तत्त्वज्ञान यांच्या संघर्षातील आहेत. ही कादंबरी उर्दूमध्ये ज्या वाचकांसाठी मुख्यत्वे लिहिली गेली आहे त्यांना हे विवाद अपरिचयाचे म्हणून गंभीर व मूलभूत वाटतील. या विवादांशी परिचय असणाऱ्यांना यातील मौलिकतेपेक्षा त्यांचा उपयोग करून तत्कालीन वैचारिक जिज्ञासा आणि कुतूहल असणाऱ्या आश्रमवासी तरुणांच्या सहिष्णुतापूर्ण संवादवृत्तीचा चित्रात्मक आलेख काढण्याचा लेखिकेचा प्रयत्न कादंबरीत मह-त्त्वाचा वाटतो. स्त्री-पुरुषांच्या संबंधांचं स्वरूपही अगदी त्रोटकपणे सूचित केलेलं आहे. सवर्ण व शूद्र राजांच्या आपसातील तेढींचंही सूचन केलेलं आहे. मुख्य भर सर्व कादंबरीत अंतःप्रवाहित कालविषयक सूत्राचं स्पष्टी-करण करण्याकडे आहे. अर्थातच हे सूत्र विचारवंतांच्या किंवा बुद्धिजीवी वर्गाच्या चेतनेतून व्यक्त करण्यात आलेलं आहे. (सर्व कादंबरीत बुद्धिजीवी वर्गच प्रामुख्याने पुढे येतो. ही या कादंबरीची मर्यादाही मानावी लागेल.) या कालप्रवाहाचा आत्मा विनाश-मय परिणतीचा आहे अर्थात हे बौद्ध दर्शनाला जवळचं आहे. गौतम आपले अनुभव व्यक्त करतो. "गौतमला भूतकाळाचं भय वाटत होतं. अशी कोणती आवश्यकता होती की कोणतं कारण होतं की या सर्वांचा क्रम

अनुक्रमणिका

निश्चित झालेला असावा—निरंतर प्रवाहमान आणि कोठपर्यंत असा राहणार ? दिग्विजयी श्रीरामचंद्राच्या युगापासून द्वापाराची सुरुवात आणि त्याचा अंत झाला महाभारत युद्धात. महाभारतानंतर श्रीकृष्णाने या जगातून प्रयाण केले आणि त्याचबरोबर कलियुग सुरू झालं. ते आतापर्यंत शिल्लक आहे. या कलियुगात काय होईल ? " — सर्व कादंबरीत ही दुःखाची, विनाशाची, पतनाची लय व्याप्त आहे. माणसाच्या यातनामय एकलेपणाचं दुःख या कादंबरीचा केंद्रीय अनुभव आहे. गौतम म्हणतो, "स्वातंत्र्य नाहीच, नाही. खुल्या वातावरणात, स्वर-सागराच्या तरंगांत, बुद्धीच्या विस्तारात हे स्वातंत्र्य कुठेच नाही. मी बांधलेला आहे, मी काहीच करू शकत नाही. काहीच करू शकणार नाही. एक दिवस इतिहास, नावांचा क्रम, देशकाल मला गिळून टाकतील." माणसाच्या हाती येते ती विनाशाची यातनामय संवेदना. हाच गौतम नीलाम्बर आपल्या मित्रांसह पुढे सर्व कादंबरीत भेटून हीच दुःखरागाची तार पुनःपुन्हा छेडणार आहे. गौतमच्या आत्म्यावर सर्व बाजूंनी आक्रमणे होत आहेत. काळाबरोबर चाललेल्या लढाईत हरण्याचं विधिलिखित त्याच्या कपाळावर अंकित झालेलं आहे. यातील वेद, उपनिषदे, महाभारत इ. सांस्कृतिक संदर्भ भारतीय इतिहासाशी व संस्कृतीशी लेखिकेच्या अत्यंत आत्मीय संबंधांची आणि सखोल परिचयाची जाणीव करून देतात. स्त्रियांविषयीचा पारंपरिक पुरुषी दृष्टिकोण, बौद्धधर्मातही यथावत् होताच. जन्मजन्मांतराच्या समस्येनं निर्वाणाचा मार्ग रोखून धरला होताच. गौतम स्वतःशीच विचार करतो, "स्वतन्त्रतेचा हेतू कोणता ? त्याचा अर्थ काय ? कोण स्वतंत्र आहे आणि कोण नाही, याचा निर्णय कोण करणार ? " आसक्ती आणि वैराग्य, सौंदर्य आणि क्षणिकता यांच्या व्याहोमात पडलेला गौतम चित्रकारही असतो. चम्पक नावाच्या तरुणीच्या आकर्षणात पडलेला असतो. त्याच्या हातून चित्रे रेखाटली जातात. त्यात जीवनाची धडकन असते. आणि त्याच वेळी चंद्रगुप्ताचं भारतव्यापी आक्रमण सुरू झालेलं असतं. स्वातंत्र्य स्वतःच्या इच्छेवर अवलंबून नसतं. इच्छा नसतानाही गौतम तलवार घेऊन लढाईत सामील झाला आणि जखमांनी बेहोश झाला.

पण शूद्र आईचा पुत्र चंद्रगुप्त ब्राह्मण चाणक्याच्या मदतीनं सम्राट झाला तरी जय व पराजय हे इतिहासात फक्त एक वळण असतं. यामुळे दुनिया पुढेही जात नाही आणि मागेही येत नाही. (हे विचारवंत माणसाला स्वीकारणं कठीण जातं) कलावंत जखमी गौतमीची बोटं छाटलेली असतात पण तो आता नाटचकलेची प्रदर्शने करतो. जी सुंदर बोटं चित्र काढीत होती, सुंदर नृत्यमुद्रा दाखवीत होती तीच लादलेल्या लढाईत छाटली जातात. जीवनात अशा विसंगती भरपूरच आलेल्या आहेत आणि या विसंगतींचे दर्शन "आग का दरिया" मध्ये वारंवार दिसतं. या विसंगतीचाच एक भाग असतो भर्तृहरिचं एक निरीक्षण—"ज्याचं मी सतत चिन्तन करतो तो दुसऱ्याच्याच चिन्तनात मग्न असतो. दुसरा तिसऱ्याच्या." माणसाच्या हाती असतं फक्त अशा परिस्थितीचं बाहुलं बनणं. गौतम चम्पकवर प्रेम करीत होता, रूपवती अम्बिका गौतमवर. तो अम्बिकेबरोबर राहतो. त्याला उत्कट सुख वा वांछित प्रेम मिळालं नव्हतं पण शांती मिळाली होती. नाटकाचं प्रदर्शन करताना गौतमला श्रोतृवर्गात चम्पक दिसते— समृद्ध, एका अर्भकाची आई, तिची मनोव्यथा तरल शब्दांत लेखिकेनं सांगितली आहे. "ती स्वतःच गुपचूप अश्रू ढाळू लागली. एका व्यक्तीनं दुनिया त्यागली पण तो काही तिची आठवण विसरू शकला नाही तो हरिशंकर होता. एका व्यक्तीनं तिची आठवण विसरण्यासाठी त्यागाऐवजी भोगाचा आश्रय घेतला. परंतु तरीही विरक्तच राहिला, मात्र वरकरणी पक्का संसारी राहिला. तो गौतम नीलाम्बर होता. ती स्वतः दुःखी होती. ती दुनिया त्यागू शकली नाही. दुनियेत जीवनाचा आनंद घेऊ शकली नाही. हे सर्व मायेचे खेळ होते."—— बौद्धकालीन माणसांचे हे भावबंध आणि नातेसंबंध आधुनिक युगापर्यंत असेच पुनरावृत्त होत असतात—त्यांचे पॅटर्न तेच असतात; दुःखाचा आशय तोच असतो मात्र प्रत्येकाचं दुःख व्यक्तिगणिक वेगळं असतं आणि अतिशय विकल करणारं असतं. पुढे सर्व कादंबरीत हेच नवं लेणं घेऊन येत राहतं. गौतमचा शोध त्या वेळेपुरता तरी संपला होता, एक दुःखाची अंतिम परिणती निश्चित झाली होती. अंबिका व नाटचकला यांचा त्याग करून तो निघून जातो. का ? कुठे ? कशासाठी ? हे प्रश्न अनुत्तरित राहतात. भटकंतीच्या जीवनात शेवटी त्याला हरिशंकर दिसतो. मध्ये तुफानी नदी असते. हरिशंकरला भेटण्यासाठी तो नदीच्या प्रवाहात झोकून

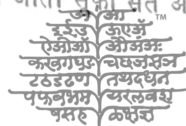
देतो. "काळाचा प्रवाह पाणी वाहून नेत होता. चहुबाजूला विस्तारच विस्तार होता. एका पत्थरला पकडून राहिल्यामुळे त्याला क्षणापुरता सुरक्षितपणाचा आभास झाला. भूतकाळाशी संबंधित पत्थर भविष्यातही असाच राहिला, पण बोटे काटली गेलेले हात पत्थराला फार काळ धरू शकले नाहीत–शरयूच्या लाटा गौतम नीलाम्बरच्या अंगावरून वाहात गेल्या."–कालप्रवाहाचं आणि प्रयत्नशील माणसाचं हे नातं असंच संपत असतं.

याच वेळी एक युग संपतं. दुसऱ्या तीरावर अबुल मंसूर कमालुद्दीन श्यामकर्ण घोड्यावर बसलेला होता. आता भारतीय संस्कृतीवर मुसलमानांच्या संस्कृतीचं आक्रमण सुरू झालं होतं. (कादंबरीची ८० पृष्ठे संपलेली असतात.) कमालुद्दीन चम्पाची वाट पाहात असतो (आधुनिक काळात चम्पा हे चरित्र अतिशय प्रभावीपणे कादंबरीविश्वात येतं. अनेक तरुणांशी तिची मैत्री होते. कुणाशी ती निष्ठापूर्वक राहात नाही. पण कोणीही तिला विसरू शकत नाही. प्रेमसंबंधातली ही निरंतरता अतिशय कलात्मकपणे कुर्रतुल सुचवते).

यानंतरचा काळ म्हणजे पंधराव्या शतकाचा उत्तरार्ध आणि सोळाव्या शतकाचा पूर्वार्ध. हा मुसलमान संस्कृतीच्या आगमनाचा काळ. कमालुद्दीन हा देखणा तरुण आणि चम्पावती ही तरुणी यांच्यातल्या आकर्षणानं धार्मिक भिन्नता लक्षातच घेतली नाही. ही रक्ताची ओढ होती. श्रावस्ती नगर आता बहराइच नावाचं छोटं गाव झालं होतं. भारतीय मनाची विलक्षण विशेषता अशी की मूर्ति-भंजक मसऊद गाजी गेल्या दोन शतकांत बाले मियाँ नावाचा देव झाला होता. भक्ती-आंदोलनाची अपूर्व लाट सर्व देशभर उसळली होती. मुसलमान सूफी कवींनी भारताला आपलं घर मानलं होतं. इतिहासाचं भान नसलेल्या हिन्दू लोकांचा इतिहास कमालला लिहायचा होता. संस्कृत, पाली, प्राकृत, अर्धमागधी भाषेतून फारसीमध्ये ग्रंथ अनुवादित करायचे होते. जुनी इतिहासाची साधने अभ्यासण्याची त्याला आवड होती. कमालुद्दीननं दुनियेचा इतिहास अभ्यासला होता. हिंदुस्थानच्या दृष्टीनं ते अराजकाचं युग होतं पण तरीही ज्ञानाचे दिवे लुकलुकत होते, माणुसकीचा दिवा विझला नव्हता. कमालुद्दीनला भारतीय मुसलमानांची एक आगळीच जमात दिसत होती. हे हिंदूंच्या जीवनपद्धतींशी समरस झालेले होते. एका दिलदार, रसिक, बुद्धिमान आणि अभ्यासू परक्याच्या दृष्टिकोणातून हिंदुस्थानच्या समाजाकडे पाहिलं गेलं. कमालच्या डोळ्यांपुढे भारताचा इतिहास चित्रपटासारखा झरझर निघून जातो. यात महत्त्वाच्या व्यक्तींचं अस्तित्व भारतीय संस्कृतीच्या समृद्धतेची आणि वैविध्याची प्रचीती देतं. चांदण्या रात्री अर्धसुप्तावस्थेत एखाद्या स्वप्नासारखं कमाल हे सर्व पाहतो. ज्या वाचकाला भारतीय इतिहास आणि भारतीय संस्कृतीची ओळख आहे त्याला यात प्रत्यभिज्ञेचा रस मिळेल, इतरांना मात्र कंटाळवाणी शब्दक्रीडा वाटेल.

कमाल बगदादहून आलेला असतो. आणि आरंभिक नॉस्टॉल्जिक मनःस्थितीनंतर भारताच्या प्रेमात पडतो. भारताच्या बदलत्या ऋतुमानांचा आणि निसर्गसौंदर्याचा संवेदनाशील वृत्तीनं तो आस्वाद घेतो. इथल्या भोळ्या मुलींशी, साधू आणि फकीर यांच्याशी सहज जवळीक साधतो आणि जौनपूर हे आपलंच वतन आहे असं नकळतपणे पण प्रभावीपणे त्याला वाटतं. मुसलमान या देशाच्या मातीशी कसे एकरूप होत गेले याचं हे काहीसे प्रतीकात्मक चित्रण.

पण राजकारण आजच व्यक्तीच्या जीवनाला बदलतंय असं नाही. गौतम नीलांबरसारखेच कमालउद्दीनलाही आपल्या आलमपानाहच्या वतीने पराजयाच्या मार्गावर असलेल्या लढाईत उतरावे लागते. पुढे त्याची परिणती– "अबूल मंसूर कमालुद्दीन, काजी शहाबुद्दीन जौनपुरीचा उत्तराधिकारी, इतिहासज्ञ, संशोधक आता राजनैतिक षड्यंत्रातसुद्धा निपुण झाला." मात्र राजकीय वातावरणाबद्दल लौकरच त्याच्या मनात घृणा उत्पन्न झाली. अमीर-उमराव, लेखक, कवी, विद्वान, कलावंत अशांनाच राजकीय सत्ता भरडून काढीत होती. आणि माणसाचं रक्त मूल्यहीन झालं होतं. त्याच्या जीवनात एका विलक्षण शून्य निःस्तब्धतेनं घर केलं. त्याला चंपाची आठवणही झाली नाही. शेवटी या निःस्तब्धतेचा मुका जाच असह्य होऊन तो मिळेल त्या जहाजात बसून पळून गेला. त्याला आता सत्ता, यश, कीर्ती, दौलत काही नको होतं. हवी होती शांती. एका साधुसंतांच्या टोळीत सामिल होऊन तो वाट फुटेल तिकडे निघून जातो. भारतीय समाजात भक्तिमार्गाने एक मन्वंतर घडवलं होतं. हजारो वर्षे उपेक्षित राहिलेले अस्पृश्य आता सूफी संत आणि भक्त





यांच्याजवळ बसून रामनाम जपत होते. धर्माच्या तत्त्वापेक्षाही अधिक व्यापक, अधिक सखोल, अधिक मूल्यवान प्रेमधर्माशी त्यांची ओळख झाली होती. भारतात संस्कृतीला एक वेगळे, नवे आणि व्यापक परिमाण मिळत होते. आध्यात्मिक तत्त्वज्ञानाशी काही संबंध नसलेला कमाल भारतीय मातीत रंगला होता –पंचगंगा घाटावर तो गेला.

कमालच्या विचारातील आणि भावनात्मक प्रश्नाकुलतेतील तरंगांनी भारताच्या मध्ययुगाचं एक आढावेवजा दर्शन कुर्रतुल घडवते. खरं तर हा सर्व इतिहासाचा, समाजशास्त्राचा, संस्कृतीचा भाग. त्याचं आवाहन साहित्यिक संवेदनेपेक्षा ज्ञानात्मक संवेदनेला अधिक; पण चतुर लेखिकेनं ते कमालच्या संवेदनात्मक कौतुहलातून पेश केलं आहे– खरं तर हे साहित्यानुभवाच्या पातळीवर आणलं गेलं आहे का, असा प्रश्न पडावा. असे कितीतरी भाग या महाकाय कादंबरीत आहेत. या मध्ययुगात कबीराच्या व्यक्तित्वाच्या रूपात एक महान समन्वय घडत होता. हा सामान्य जनतेच्या सामूहिक व्यक्तित्वाचा आविष्कार होता. कमालुद्दीननं वैदिक वाङ्मयापासून सर्व भारतीय वाङ्मयाचं अध्ययन केलं, इस्लामी तत्त्वज्ञानाचाही अभ्यास केला. ज्ञानमार्गापेक्षा कबीराचा प्रेममार्ग त्याला अधिक आकर्षून घेऊ लागला. राधा-कृष्णाच्या भूमीत रुजलेलं हे प्रेममार्गाचं रोपटं अधिक जोमानं वाढावं हे स्वाभाविक होतं. याच जोडीला कमाल संगीताच्या विश्वात गुंतून गेला. " संगीताचं अद्वैत परमेश्वराचं अद्वैत होतं. एक विलक्षण प्रेममय, संगीतमय, भक्तिमय युग आकार घेत होतं. यात सर्व धर्मांच्या पलीकडचं काही मूलभूत तत्त्वच सक्रिय होतं. तो इतिहासकार, संशोधक, राजनीतिज्ञ, वीर, सूफी, कबीराचा चेला आता गीतकार बनला होता. त्याला कळलं, जीवनात शान्ती हवी. एका शूद्र वर्णीय सुजाता नावाच्या मुलीच्या सहवासात त्याला ही शांती मिळाली. जौनपुरची शाहजादी, अयोध्येची ब्राह्मण कन्या चम्पा यांच्या आठवणी त्यानं मनाच्या तळघरात लपवून ठेवल्या आणि किल्ली स्वतःच नदीत फेकून दिली. सुजाताशी विवाह करून तो गृहस्थ झाला. बंगालच्या त्या सुसंस्कृत समाजात तो म्हातारा झाला. त्याचे मुलगे जवान झाले, सुजातानं त्याला सुख व शांती दिली." बगदादचा तो अबुल मंसूर कमालुद्दीन जो पन्नास वर्षांपूर्वी इराकहून भारतात आला होता कोणी दुसराच मनुष्य होता. ही कोणी वेगळीच व्यक्ती होती. केस आणि दाढी वाढवलेला, लुंगी गुंडाळणारा, हातात एकतारी घेऊन मुर्शिदी गीत आलापत बसणारा.

पण राजकारण बदललं. शांतीचे दिवस संपले. हुमायू व शेरखान यांच्यात लढाई झाली. शेरखानाच्या शिपायांनी राजद्रोही म्हणून म्हाताऱ्या कमालुद्दीनला पकडलं. कमालुद्दीनचं मन्तव्य असं– त्यानं कुणाचं नुकसान केलं आहे? अफगाण आणि मोगल यांच्या संघर्षात त्याला मुळीच रुची नाही. त्याची एवढीच इच्छा की त्याला शांतीनं राहायला दिलं जावं. हा त्याचा देश आहे. त्याचं वतन आहे. इथं त्याची मुलं जन्मली आहेत. इथं त्याच्या पत्नीची कबर आहे. धान्याची हिरवीगार शेते आहेत. या भाषेला त्यानं आपल्या हृदयाचं रक्त दिलं आहे. त्यानं गाणी रचली आहेत. हा इथंच राहील. त्याला देशद्रोही म्हणण्याचा कुणालाही अधिकार नाही. हे युद्धाचं घर नाही. शांतीचं घर आहे. " भारताला घर मानून शेकडो वर्षे इथंच राहणाऱ्या मुसलमानांची ही प्रातिनिधिक निष्ठा आहे.– पण याहून अधिक कटू सत्याची जाणीव त्याला झाली. या क्षणी एकाएकी त्याच्या ध्यानात आलं की युद्धाचं घर आणि शांतीचं घर यांत अन्तर नाही. केवळ पद्धतीचं अंतर आहे. लढाया दोन धर्मांत होत नाहीत, दोन राजकीय शक्तींमध्ये होतात."

गौतम निलाम्बरही स्वतःचं जीवन जगू इच्छीत होता, पण त्याला राजकीय सत्तेनं ते सुख दिलं नव्हतं. कमाल आपलं जीवन जगू इच्छीत होता. त्यालाही राजकीय सत्तेनं ते स्वातंत्र्य दिलं नाही. व्यक्ती आणि राजकीय सत्ता यांतील संबंधाचा हाच पॅटर्न पुढे आवृत्त होणार आहे आणि एका शाश्वत सत्यावर बोट ठेवणार आहे. जीवनातला सुखदुःखाचा आणि माणसाच्या भाग्याचा व आकांक्षांचा आटचापाट्याचा खेळ कुर्रतुल हैदर अतिशय प्रभावीपणे दाखवतात. यातून कधी कधी संकीर्ण जीवन विसंगतींनी भरलेलं गाठोडं आहे असा प्रत्यय त्या देतात.

राजकीय घटनांच्या या प्रचण्ड उलाढालीत भारतातला सामान्य मनुष्य मात्र एका सामासिक संस्कृतीची वाढ सहजपणे करीत होता. त्या लिहितात : "पण तो शेतकरी जो तासन् तास पाण्यात वाकून भात पेरतो, तो मात्र उपस्थित आहे. बैलांची जोडी हाकीत तो मेधाना नदीच्या किनाऱ्याकिनाऱ्याने

जातो आहे, भागीरथीच्या पृष्ठभागावर नाव वल्हवीत गीत गात एका गावाहून दुसऱ्या गावाला जात आहे. तो गुरूच्या आणि भक्तांच्या चरणापाशी बसून भजने आणि सूफींची गीते अलापित आहे." याच आवेगात लेखिका लिहून जाते. "बंगालचा शेतकरी, अबुल मंसूर कमालुद्दीन जिवंत आहे आणि जिवंत राहील." सामान्य जन आणि बुद्धिजीवी वर्ग यांच्यातील अंतरही पुन:पुन्हा दाखवलं जाणार आहे. ते आजही मिटलेलं नाही, हे आणखी एक कटु सत्य आहे.

मोगलांच्या या राजवटीच्या उत्तरार्धात हळूहळू पुर्तुगीज आणि इंग्रज व्यापारासाठी भारतात येत होते. पैशाच्या गुर्मीवर म्हाताऱ्या अबुल मंसूर नावाड्यावर हण्टरचे फटके मारण्याच्या धमक्या ते देत होते, हार्वर्ड ॲश्ले हे इंग्रज पात्र आता कादंबरीत येतं. एकाच नावाची माणसे पुन:पुन्हा आणून लेखिका ऐतिहासिक काळाचे तुकडे चतुराईने जोडते आणि काल-प्रवाहाच्या अखंडतेकडेही लक्ष वेधते. (ॲश्लेचं आगमन होईपर्यंत सुमारे सव्वाशे पृष्ठे संपलेली असतात.) आपल्या देशात इंग्लंडमध्ये काहीसे सामान्य जीवन जगणारे लोक भारतात येतात, परिश्रम, शक्ती, राजकीय सत्तेचा पाठिंबा, एतद्देशीय राजेरजवाड्यांचा संकुचित अदूरदर्शीपणा यांचा परिणाम म्हणून भारतात संपत्ती व सत्ता बळकावतात. इंग्रजांच्या आगमनाचे व विकासाचे हे चित्र कादंबरीचा पुढचा बराच मोठा भाग व्यापते. राजकीय घडामोडीचे प्रत्यक्ष दर्शन न घडवता पात्रांच्या संवादांतून ते सर्व सूचित केले जाते. प्रचंड काळ कवेत घेण्याची दुसरी युक्ती म्हणजे पात्रांना प्रतीकात्मकता वा प्रातिनिधिकता देणं. आणि मोठा कलाकार हे करताना पात्र जिवंत वाटावं आणि त्याचं स्वत:चं जीवन जगतो आहे असं वाटावं म्हणून व्यक्तिवैशिष्टयेही देतो. कादंबरी जशी आधुनिक काळाकडे विकसित होत जाते तशी लेखिका पात्रांना अधिकाधिक वैयक्तिकता प्रदान करण्यात यशस्वी होते. पात्रांच्या जीवनाची व नातेसंबंधांची व्यामिश्रताही वाढते. कादंबरी अधिक भरीव होत जाते. केवळ वैचारिक व सांस्कृतिक तत्त्वांच्या वस्तुदर्शनापेक्षा ती जीवनाचा प्रत्यक्षदर्शी संसार उभा करण्याकडे लक्ष पुरवते. तिचं आवाहन अधिक व्यापक होत जातं. कारण कादंबरीकार परिस्थितीच्या प्रांतात उत्साहानं वाटचाल करू लागतो.

म्हणूनच सिरिल ॲश्लेची इंग्लंडमधील पार्श्वभूमी अधिक ठोसपणे येते. भारतात आल्यावर स्त्री-संबंधातील व्यवहारी वास्तव अधिक खुलेपणाने चित्रित होते. युरोपियनांच्या कृपेने भारतात वाढत चाललेल्या हायब्रीडची एक वस्ती तयार होऊ लागलेली असते त्यांची अर्धवट उखडलेली मानसिकता दाखवण्यात लेखिका यशस्वी होते. अँग्लो इंडियन जमातीच्या सांस्कृतिक उखडलेपणाचं हे सूचन. मारिया टॅरेजा नावाच्या सतरा-अठरा वर्षांच्या मुलीशी ॲश्ले सिरिल चक्क भानगड करून तिला फसवतो. गर्भवती झालेल्या टॅरेजाची गाठ पुढे पडणार आहे. आणि या संबंधांतील विलक्षण कारुण्य पुढे आकार घेणार आहे. लैंगिक आणि आर्थिक शोषण करणाऱ्या इंग्रज जातीचं वास्तव उघडं करून त्यांच्या तथाकथित उदारमतवादी मानवतावादावर एक प्रश्नचिन्ह अंकित करून कादंबरीच्या अनुभवाला लेखिका वजन आणून देते. कधी म्हातारा अबुल नावाडी भारताच्या भयावह उतरत्या तेजाचं प्रतीक बनतो, त्याच्यावर उगारलेला हण्टर आणि त्याची असहायता इंग्रज–भारतीय संबंधातील क्रूरपणाचा संकेत करते. बंगालच्या शेतकऱ्यावर निळीची शेती करण्याची जबरदस्ती करणाऱ्या इंग्रजांचं निर्दय शोषण करणारं रूप लेखिका चित्रित करते. सिराजउद्दोलाला एडमिरल वाटसननं उत्तर लिहिलं होतं, "मी अशी आग तुमच्या प्रदेशाला लावीन की जी गंगेच्या साऱ्या पाण्याला विझवता येणार नाही. अशी आग मी लावीन...." अजूनही इंग्रजांच्या तथाकथित मानवतेचे गोडवे गाणाऱ्या विचारवंतांच्या डोळ्यांत कुर्रतुल हैदरनं असं झणझणीत अंजन घातलेलं आहे. या सर्व परिस्थितीचं आर्थिक पर्यवसान (आणि समग्र जीवनाचंही) तिच्याच शब्दांत पहा : "पंचवीस वर्षे होऊन गेली, टाक्याच्या कारखान्यात घुबडं घूत्कारू लागली होती, सर्व मुलखांतल्या लोखंडाच्या भट्टया केव्हाच थंड झाल्या होत्या. इंग्लंडमधल्या कारखान्यांचा धूर असा पसरत होता की साऱ्या दुनियेला त्यानं काळं करून टाकलं होतं. आणि हिंदुस्थानच्या विणकऱ्यांची हाडं हिंदुस्थानच्या मैदानातील उन्हात चमकत होती. हिंदुस्थानच्या लुटलेल्या दौलतीच्या पायावर इंग्लंडात औद्योगिक क्रान्ती आणि नवी भांडवलशाही यांची पायाभरणी होत होती. मुर्शिदाबाद जे कधी क्लाइव्हला लंडनपेक्षा मोठं आणि शानदार दिसलं होतं ते आता सुनं सुनं झालं

होतं." आणि या पृष्ठभूमीवर स्लिल ॲश्लेचं जीवन कसं होतं? "स्लिल ॲश्लेनं कधी शायराच्या नजरेनं दुनियेला पहिल्यांदा पाहिलं होतं; आता शायराच्या जागी तो एक यशस्वी माणूस बनला होता. त्याच्या आत्म्याचं दुःख हे होतं, की तो कुणावरच प्रेम करू शकला नव्हता– त्या देशावर ज्यानं सर्व पुंजी त्याच्या पायी वाहिली होती, त्या स्त्रियांवर ज्यांनी वेगवेगळ्या काळी त्याच्यावर प्रेम केलं होतं." स्लिल ॲश्लेनं दुनियेकडून सर्व काही प्राप्त केलं होतं; पण त्या बदल्यात दुनियेला त्यानं काहीच दिलं नव्हतं. जर त्याच्या वेळी धर्माचा प्रभाव असता तर त्यानं कदाचित ईश्वराचा आश्रय घेतला असता. पण दुनिया बुद्धिवाद, विज्ञान आणि भौतिकता यांच्याकडे झुकली होती. बँक ऑफ इंग्लंड, चर्च ऑफ इंग्लंडपेक्षा महत्त्वाचं झालं होतं. जीवनाचा अर्थ होता आणखी आर्थिक धन, अधिक व्यापार, शासन, सत्ता आणि अधिक उन्नती, अधिकार." तसं पाहिलं तर ही निरीक्षणे एखाद्या बुद्धिवाद्याला विशष मौलिक वाटण्याचं कारण नाही. पण ललित लेखकाचं वैशिष्टच असं असतं की अशा मूल्यविश्लेषणाचा जिवंत संदर्भ म्हणजे ॲश्लेचं जीवन असतं. आणि त्याचा बराचसा प्रत्ययकारी अनुभव लेखिका देते. बराचसा म्हणण्याचं कारण असं की, संपूर्ण कादंबरीत एका प्रचंड कालप्रवाहाला पकडण्याची लेखिकेची जी धडपड चाललेली आहे, त्यामुळे जीवनाचा धावता पटच ती डोळ्यांसमोर उभा करू शकते. थोडं थांबून मंथर गतीनं जीवनातल्या रसात्मक प्रसंगांचं आस्वाद्य रसायन बनवायला तिला पुरेसा वेळ मिळतच नाही (अर्थात हा लेखिकेच्या निवडीचा दोष म्हणावा लागेल).

या ॲश्लेकडेही एक गौतम नीलाम्बर नावाचा युवक क्लार्क म्हणून असतो. भारतीय सांस्कृतिक वर्गाचा हा प्रतिनिधी पुनःपुन्हा कालप्रवाहात पुढे येतो.

ॲश्लेच्या बऱ्याच रखेल्या असतात. एका चम्पा (पुन: ती चंपक) नावाच्या नर्तकीवर ॲश्ले भाळलेला असतो आणि तिच्यावर आपली दौलत उधळून देऊ लागतो. त्याची कलकत्त्याची रखेली सुजाता (अनेक कालखंडांत अशा सुजाता येतात) गौतम नीलाम्बरला विनवते की चम्पानं ॲश्लेचा नाद सोडावा असं काही गौतमनं करावं. या सुजाताला ॲश्लेपासून झालेली मुलगी इंग्लंडला ॲश्लेच्या बहिणीकडे वाढते आणि मारग्रेट अजरवेल होऊन भारताचा तिरस्कार करू लागलेली असते. (पुन्हा ॲश्ले-इंडियन जमातीकडे दृष्टी)

गौतम नीलांबर लखनौला येतो. लेखिका लखनौचं एक ऐतिहासिक दृश्य चलत्‌चित्र उभं करते. इतिहासाचं ज्ञान, संस्कृति-प्रवाहाचं अध्ययन आणि कलावंताची मूर्तीकरणाची शब्दकिमया यांचे हे रसायन. त्यातच जीवनाकडे काहीसं तत्त्वज्ञानाच्या गंभीर दृष्टीनं पाहण्याची प्रवृत्ती. हे सर्व सामान्य वाचकाला कंटाळवाणं वाटण्याची शक्यता बरीच आहे. संस्कारशील वाचक याचा आस्वाद घेऊ शकेल. गौतम नीलाम्बर चम्पाबाईची भेट घेतो–– ॲश्लेला तिनं सोडून द्यावं हे सांगण्यासाठी पण चम्पाबाई या तरुण गौतमच्याच आकर्षणात तडफडू लागते. गौतम तिच्या मोहजालातून बाहेर पडण्याचा यशस्वी प्रयत्न करतो. कारण तो वृत्तीनं तसा खूपच तटस्थ असतो. (हेच त्रिकोणात्मक चित्र पुढे चम्पा-गौतम संबंधात वेगळ्या कालप्रवाहात पुनः घडणार असतं.)गौतम नीलाम्बर चम्पाचा निरोप घ्यायला येतो. लेखिकेनं कुठेही भावनांचं भडक प्रदर्शन केलेलं नाही. फिल्मीकरण करून सूड व घृणा वगैरे गोष्टींचा नाटकीपणा आणलेला नाही. या प्रसंगातलं कारुण्य एका दोह्यातून व्यक्त केलं जातं– सजन सकारे जायेंगे। नैन मरेंगे रोय। बिधना ऐसी रैन कर कि भोर कभी न होय।" – (साजण सकाळी जाईल, डोळे रडून मरतील. विधात्या रात्र अशी मोठी कर की पहाट कधी येऊच नये) पुढे मनातून एकमेकांवर प्रेम करणारे, पण परिस्थितीमुळे, व्यक्तित्वाच्या अस्मितेमुळे, अहंकारामुळे, विवेकामुळे, असाच निर्णय घेणार आहेत. पण बुद्धिवादाच्या संस्कारांनी बनलेली आधुनिक मनं पुढे इतकीही उत्कटपणे करुण होणार नाहीत. त्यांचे भावनात्मक आविष्कार संपत असतील.

इंग्रजांच्या कारवायामुळे एकसंध असलेल्या हिंदू–मुसलमानांची वफादार मने पुढे दुभंगली जाणार आहेत. एखाद्याच घटनेच्या निवेदनातून लेखिका याही वास्तवाचे करुण दर्शन घडवते. इंग्रजांनी आर्थिकच शोषण केलं होतं असं नव्हे तर धर्म आड न येता मैत्रीचे संबंध अबाधित जोपासण्याच्या भारतीय मनाचे कसे शतखण्ड तुकडे त्यांनी पाडले होते याचं विदारक चित्रण या कादंबरीत घडतं. हिंदूंचे खरे शत्रू कोण? या मातीला माय समजून इथंच जीवन घालवणारे मुसलमान की इथली सत्ता भोगून आपल्या देशी पळून जाणारे इंग्रज–




अनुक्रमणिका

हा प्रश्न ही कादंबरी सतत मनात उभा करते. मात्र हे करताना कुठेही प्रचाराचा वास नसतो, उपदेशाचा आव नसतो. असतं ते फक्त प्रचंड अनुभवाचं सूचन-ध्वनन.

नीलाम्बर गौतमला कळतं की सुजाता मेली. ॲश्ले अर्धांगाच्या झटक्याने मेला. त्या वेळी त्याची पत्नी (जिच्याशी त्यानं मरणापूर्वी तीन वर्षे विवाह केला होता) त्याच्याजवळ नव्हती. आपल्या दोन वर्षांच्या मुलाला घेऊन ती दार्जिलींगला गेली होती. ही लेडी भरपूर दारुबाज होती. आपल्या पुत्राला घेऊन इंग्लंडला गेली. (पुन्हा हा सिल ॲश्ले भारतात येणार असतो.) दुनिया बदलत असते. नीलाम्बरची पंधरा वर्षांची मुलगी आता मांडीवर पोर खेळवण्या-ऐवजी स्कूलमध्ये जाऊन इंग्रजी शिकत असते, ऑर्गन वाजवत असते. अनेक वर्षांनी आपल्या मित्राला व त्याच्या मुलीला पाहणाऱ्या कम्मन यांना (अबुल मंसूर कमालुद्दीन) याचं आश्चर्य व दुःखही झालेलं असतं. एखाद्या प्रसंगातून काळ कितीतरी पुढे गेला आहे, युग बदलले आहे हे दाखवण्याची कलावंत कुर्रतुल हैदरची क्लृप्ती मोठी दमदार असते. (कमालुद्दीन पुनः कादंबरीत तरुण होऊन यावयाचा आहे.)

नीलाम्बर गौतम वृद्ध झाले आहेत. ते लखनौला येतात. त्यांना तिथे दिसते चम्पा. वृद्ध, गलितगात्र, भीक मागणारी, नशा करण्यासाठी पैसा पैसा मागणारी. तसं पाहिलं तर हा एक संयोग असतो. पण लेखिका या संयोगाचा कसा उपयोग करते ते पाहण्यासारखं आहे. यातली वेदना लेखिकेनं साकार केलीच पण पुढे भाष्य करून एका मोठ्या मानवी संदर्भात या आकस्मिक घटनेला मोठा अर्थ आणून दिला. "त्यांनी घोडागाडीच्या उशिला पाठ लावून डोळे बंद केले– कारण गौतम नीलाम्बरने वैशालीच्या आम्रपालीला पाहिल होतं." इतिहासात घडलेल्या अनेक घटना काळाचं अंतर पार करून एका शृंखलेत जुळवल्या जातात आणि काल-प्रवाहाखालची अखंडता प्रत्ययास आणून दिली जाते.

बदललेलं लखनौ लेखिका पुनः उभं करते– एक दृश्यचित्र. आता लखनौमध्ये नव्या पिढीचं जीवन सुरू झालं होतं. नीलाम्बर गौतमच्या घोडागाडीच्या जागी आता बदललेल्या युगातल्या घोडागाडीचे आवागमन सुरू झालं होतं. या कादंबरीतली आता तरुण होऊ पाहणारी पात्रे सर्व कादंबरीभर आपल्या वाढत्या वयात आणि बदलत्या कालप्रवाहात बदलताना दिसणार आहेत. (आतापर्यंत १९७ पृष्ठे संपली आहेत).

कादंबरीचं क्षेत्र आता लखनौपुरतं केंद्रित झालं आहे. त्यातही विश्वविद्यालयात शिकणाऱ्या तरुण-तरुणींवर केंद्रित झालेलं आहे. लेखिका कधी आपल्या पात्रांच्या वतीनं त्यांच्या मनोभूमिकेतून निवेदन करते तर कधी स्वतःच पात्र बनून आत्मनिवेदन करते. कधी तटस्थपणे कशातही न गुंतता निवेदन करते. तरुण मैत्रिणींच्या बोलण्याचं, त्यांच्या हावभावांचं, थट्टेचं, शब्दक्रीडांचं, अदांचं रुसण्या-फुगण्याचं, ईर्ष्याद्वेशांचं, मत्सराचं, कारुण्याचं, निष्ठांचं विश्व निर्माण करण्याच्या कलेत कुर्रतुल हैदरला विशेष पटुत्व प्राप्त झालेलं आहे. तिचं लोकजीवनाचं निरीक्षणही मोठं आहे आणि सामान्य माणसाच्या बोलण्यातील ठसका पकडण्याचं तिचं कसबही वाखाणण्यासारखं आहे. आतापर्यंत इतिहास आणि कला यांतले ताण अनेक वेळा कला दृष्टचा सफल होत नाहीत असं वाटत राहतं. कला इतिहासापुढे शरणागत होते आहे असं वाटतं. पण यापुढे मात्र असे फसलेले प्रसंग फारसे नाहीत. या तरुण-तरुणींच्या मेळाव्यात हिंदू आहेत व मुसल-मानही आहेत; पण यात नाही ती धार्मिक संकुचित जाणीव. दोन ठिकाणी राहतात म्हणून ही मंडळी वेगळी आहेत, नावं वेगळी आहेत. पण मनं, विचार करण्यातला उदार मानवतावाद, मोकळेपणानं विचार करण्याची पद्धत हे सर्व एकच आहे. भारतातल्या हिंदू-मुसलमान सामाजिक संस्कृतीचं गंगाजमनी एकवटलेपण विलक्षण प्रत्ययकारी आहे. या प्रगाढ हार्दिक संबंधामुळेच विभाजनाची शोकान्तिका अधिक जीवघेणी वाटते.

या सर्व तरुण-तरुणींचे परस्परांशी संबंध हे 'आग का दरिया' कादंबरीच्या भावविश्वाचा प्रमुख घटक आहे. यांची सुंदर, तरुण व रसरसलेली दुनिया समृद्ध होते आणि विखरून जाते. एकटेपणाची बेटं तयार होतात. काही अंशी यांच्या मुळाशी एकेकाचा स्वभाव, काही अंशी बाहेर पसरलेल्या राजकीय वैमनस्याच्या आगीचा प्रभाव आणि काही अंशी असते माणसाची विशिष्ट नियती.

या तरुणांचा आणि तरुणींचा एक हीरो आहे भैय्यासाहेब. अतिशय देखणा, आपल्या प्रभामंडलाची जाण असणारी आत्मविश्वासपूर्ण ऐटबाज चाल, युरो-पियन भाषांचं उत्तम ज्ञान आणि त्यांचा नजाकतीनं

उपयोग करण्याची क्षमता असलेला, विलक्षण महत्त्वाकांक्षी, कमी बोलून आपल्याबद्दलचं औत्सुक्य वाढवणारा. अनेक मुली याच्या आयुष्यात येतात, येऊ पाहतात आणि भिऊन, दचकून वा अस्मितेच्या जाणिवेनं दूर जातात. पण याला विसरू शकत नाहीत. यातच एक आहे चंपाबाजी, विलक्षण सुंदर, भैयासाहेबांनीसुद्धा आपला धीरगंभीरपणा सोडून हिच्याबद्दल एकदा भलतं कुतूहल व्यक्त करावं इतकी व्यक्तित्ववान तरुणी, अनेक तरुण हिच्या जवळपास येतात (मॅरेज ब्रेकर म्हणून हिची ख्याती) आणि निघून जातात. मात्र तिला विसरू शकत नाही कुणीच. पुष्कळ तरुणींनी तर आपल्या प्रियकरांना सोडून दिलं ते हिच्या छायेच्या आशंकेनं. या सर्वांच्या संबंधातलं उत्कट आकर्षण आणि गहरं कारुण्य " आग का दरिया " मधलं महत्त्वाचं अनुभव-विश्व आहे. अतिशय रोमॅंटिक करता येण्यासारखं या संबंधात खूप काही होतं; पण कुर्रतुलनं विलक्षण अलिप्तपणानं हे सर्व पेश केलं आहे. दुःख गिळणं, गिळताना ते दुसऱ्याला दिसू नये याची खबरदारी घेणं आणि सतत येत असणारे अश्रू आवरत जगणं हा जवळजवळ सर्वच पात्रांचा (मोनोटोनस वाटावा इतका) स्थायीभाव आहे. यांचं दुःख म्हणजे थरथरणाऱ्या पापणीत साचलेलं, पण खाली ठिबकू न शकणारं पाणी.

लेखिका एके ठिकाणी सर्व कादंबरीचं व्हिजन (vision) जणू शब्दबद्ध करते. " प्रायः संध्याकाळी अम्मी आणि कमालची छोटी बहीण तलअत मरिस कॉलेजकडून परतताना माझ्या घरी थांबत. मी खिडकीतून घोड्याची गाडी आमच्या कोठीकडे येताना पाही. सडकेवर कमालीची शांती पसरलेली असायची. आणि उदासी, आणि मोसमातल्या सर्व फुलांचा सुगंध दरवळलेला असायचा. नदीच्या पाण्याचं शांत संगीत माझ्या कानात पोचत असे आणि कुणास ठाऊक का माझं हृदय धपापू लागायचं. माझा सखा कमाल म्हणायचा, की कधी कधी तोही दचकायचा, त्यालासुद्धा खूप भीती वाटायची. मला निश्चितपणे असं वाटतं की आमच्या मेंदूचा एकेक भाग जरा ढिला झाला होता. "

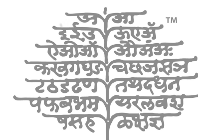
सर्व कादंबरीच्या भविष्यातील पुढच्या घटनांची ही वर्तमानकाळात चालून आलेली लांब लांब पण अंधूक अंधूक अशी सावली.

तरुणींच्या जगाचं चित्रमय अंकन करणारी लेखिका तरुणांच्या विश्वाचं चित्रण करताना कुठे संकोच करते आहे. अपरिचयानं अडखळते आहे असं वाटतच नाही. शरदबाबूंनी स्त्रियांचं चित्रण जितक्या आत्मविश्वासानं केलं, तितक्याच आत्मविश्वासानं कुर्रतुल पुरुषांच्या जगाचं करते. या तरुणांच्या सामूहिक मनात चम्पाबाजीचं असलेलं वेगवेगळ्या स्तरांवरचं आकर्षण मोठ्या जाणकारीनं लेखिकेनं दर्शविलं आहे.

तसं पाहिलं तर कुर्रतुलचं जाणीव-विश्व मध्यमवर्गापुरतं मर्यादित आहे. तिच्या कादंबरीत येणारी खालच्या वर्गातील मंडळी–बावर्ची, ड्रायव्हर, टांगेवाला, घरगडी, त्यांच्या बायका–याच वर्गाच्या मार्जिनवर राहणारी असते. मात्र त्यांचं चित्रण करण्याचं लेखिकेचं कसबही नावाजण्यासारखं आहे. वैदिक काळापासूनच हिंदूंचं पुराकथांचं विश्व जसं लेखिकेच्या परिचयाचं आहे तसंच हिंदूंच्या सणांच्या कर्मकांडांची तिला सूक्ष्म जाणकारी आहे.

भारतात समन्वित होऊन आकार घेत असलेल्या भावबंधांच्या गुंफणीला राजकीय वास्तव गुंतागुंतीचे तिढे देत असतं, हिचके देत असतं. याचा परिणाम या तरुण-तरुणींवर प्रत्यक्षपणे फारसा होत नव्हता. त्यांचे हार्दिक धागे फार चिवट असतात. बनारसला जाऊन परीक्षा देतात तेव्हा बनारस सोडताना जो सांस्कृतिक कार्यक्रम करतात तो रासलीलेचा असतो. त्यात मुसलमान तरुणी उत्साहानं भाग घेतात. दोघांच्याही सणांना उत्साहाचं आणि आनंदाचं उधाण आलेलं असतं. स्त्री-पुरुषांच्या जीवनातला हा अत्यंत आनंदाचा यौवन-काळ रंगविण्यात लेखिका यशस्वी होते. कुर्रतुलचं भाष्य पहा : " ऐंशी वर्षांपासून हे विद्यालय कायम आहे. सन १८४२ मध्ये समृद्ध घराण्यांतल्या ज्या मुली, लांब अस्तन्यांचे ब्लाऊज घालून आणि गाऊनच्या ढंगानं साड्या पेहनून इथलं शिक्षण पूर्ण करून बाहेर पडल्या होत्या त्यांच्या कब्रस्तानावर नवी कब्रस्ताने बनली. ज्या मुली इथं डोळ्यांत स्वप्ने घेऊन गाणं गुणगुणत आल्या होत्या, आज त्या आज्या झाल्या आहेत किंवा दुनियेतलं भरपूर दुःख त्यांनी भोगलं आहे किंवा अगदी साधारण जीवन त्या व्यतीत करीत आहेत.

" म्हणून बिचाऱ्या मुलींनो, तुम्ही हॉलमध्ये घुसून यूजीन ओनियलची रिहर्सल करीत आहात––खुश राहा. कारण तुम्ही उद्या मरून जाल. जीवनाच्या ज्या





संग्रामात भाग घेण्यासाठी तुम्ही येथून निघणार आहात, त्या मोर्चावर काम येणाऱ्यांकरता पितळेच्या पट्ट्या भिंतीवर लावल्या जात नाहीत."

माणसाचा यौवन-काळ संपतो– त्याबरोबर गर्व करण्यासारखं बरंच काही संपून जातं. सौंदर्य, शारीरिक-मानसिक ताकद, आनंद घेण्याची शक्ती– बरंच काही. कुर्रतुल हैदरची ही कादंबरी कालप्रवाहात पक्व होऊन वार्धक्याकडे झुकणाऱ्या माणसाच्या नियतीचे इशारे वारंवार देते.

ही तरुण माणसं विद्यापीठात जातात. शिक्षण घेतात. सैयद आमीर रजा ऊर्फ भैयासाहेब मद्रासला जाण्यापूर्वी चम्पाला विवाहाविषयी विचारतात. चम्पा त्यांना नकार देते. भैयासाहेबांचा विवाह तहमीनाशी व्हायचा असतो. चम्पा सुंदर भैयासाहेबांबरोबर थोडंसं फ्लर्टिंग करते. भैयासाहेब चिडून निघून जातात. भैयासाहेब तहमीनाशी विवाह करून आपलं कर्तव्य पूर्ण करायला तयार होतात. पण आता तहमीनाच नकार देते. खाऊनपिऊन सुखी असलेली ही मंडळी दुष्काळपीडित भागात सेवाकार्य करतात. आता कादंबरीच्या केंद्रस्थानी येतात हिंदुस्तानी असण्याचा अभिमान असलेला कमालुद्दीन आणि नीलाम्बर गौतम. भारताच्या संस्कृतीचा अभिमानपूर्वक उल्लेख वारंवार येतो. भारताच्या हिंदू-मुसलमान तेढीवर टिपण्या येतात. तत्कालीन राजकीय परिस्थितीवर भाष्य येतं, पण हे सारं संदर्भ म्हणून. काँग्रेस, मुस्लिमलीग यांच्या कार्याची थोडीफार चर्चा येते. पण लेखिकेचं लक्ष असतं ते आपल्या पात्रांच्या मानसिकतेवर. चम्पाबाजी म्हणते, "जेव्हा मी बनारसला शिकत होते तेव्हा मी दोन राष्ट्रांच्या दृष्टिकोणांवर कधीच विचार केला नाही. काशीच्या गल्ल्या आणि शिवालय आणि घाट तितकेच माझे होते जितके माझ्या मैत्रिणीचे– लीला भार्गवचे, आता असं काय झालं? मी जेव्हा मोठी झाले तेव्हा मला कळलं की या देवळांवर माझा हक्क नाही. कारण मी माथ्यावर कुंकू लावीत नाही आणि तपेश्वराची आरती करण्याऐवजी माझी आई नमाज पढते."–– हे दुःख प्रचण्ड आहे आणि भारतात सामान्य जनतेत असलेल्या सौमनस्यावरचा हा राजकीय घातक हमला दीर्घकाळ चिघळत राहणारा ठरला आहे. चम्पाचं दुसरं दुःख तिच्या मनातलं असतं. तिला भैयासाहेब आवडलेले असतात पण तिथं तहमीनाविषयीचं कर्तव्य असतं, गौतम नीलाम्बर आवडलेला असतो पण त्याच्या मनात आपल्या मोठ्या वहिनीबद्दल आकर्षण असतं, ते चम्पाला माहीत असतं. गौतम नीलाम्बरच्या मनातलं चम्पाबद्दलचं आकर्षण निर्मलाला त्याच्याबरोबर विवाह करण्याचा निर्णय घेऊ देत नाही (त्या सर्वांना हव्या असतात न नांगरलेल्या सुपीक भूमी. हाही एक उच्चभ्रू वर्गाचा थोडासा ढिला असलेला स्क्रू). ही सर्व अशी पिढी आहे की आदर्शवाद व रोमँटिसिझमच्या कल्पनांनी त्यांची मनं काहीशी अति विचारी आणि उदात्त बनवली आहेत.

लेखिका आपल्या जवळजवळ सर्वच पात्रांना पुढच्या अभ्यासासाठी स्कॉलरशिपा वगैरे देववून विलायतला नेते. तलअत जरूर म्हणते, "मनाला बरं वाटत नाही– देशाला या स्थितीत सोडून आम्ही इंग्लंडला जावं. एवढं खरं की शिक्षण पुष्कळ आवश्यक आहे. तरीसुद्धा हा फार मोठा संधिसाधूपणा आहे की नाही?" शेवटी मध्यमवर्गीय संस्कारांची ही तरुण मंडळी फारशी स्वतःला मानसिक वेदना वगैरे न करुन घेता इंग्लंडला जातात.

कुर्रतुलनं पुढचा जवळजवळ बराचसा भाग इंग्लंडमधल्या जीवनाचा दिला आहे. देशातलं राजकारण, विभाजनामुळे झालेला रक्तपात, हिंसाचार इत्यादी गोष्टींचं प्रत्यक्ष चित्रण न करता त्यांचा फक्त उल्लेख असतो. लेखिका असं का करते? तिला फक्त आपल्या विशेष परिचयाच्या अनुभव-विश्वापुरते सीमित राहायचं आहे? उच्च मध्यमवर्ग, विशेषतः उच्च विद्याविभूषित सुसंस्कृत वर्ग हे तिचे खास क्षेत्र आहे. आपल्या वर्गाच्या वैचारिक परिघामध्ये कुर्रतुल खूप अडकून पडल्यासारखी वाटते. वस्तुतः हा काळ जागतिक महायुद्धाचा. तिचे चटके बसून भारतीय जीवन खूपच भाजून निघाले होते. विभाजनामुळे अतोनात मनुष्यहानी झाली होती. या जळणाऱ्या वास्तवाचे अगदी अस्पष्ट पडसाद या कादंबरीत ऐकू येतात. यातून निर्माण झालेल्या आर्थिक आणि सामाजिक प्रश्नांनी कुर्रतुलच्या पात्रांचं जीवन फारसं प्रभावित होत नाही. एखाद्या महाकाव्यात्मक कलाकृतीमध्ये ह्या उणिवा म्हणजे मोठे दोषच मानले पाहिजेत. कुर्रतुलनं ही कादंबरी पाकिस्तानात असताना लिहिली. तरीही तिच्यावर प्रखर टीकेचे घणाघाती आघात झाले. या

साहित्यबाह्य वास्तवानं तिच्या लेखनात काही प्रचंड मूक जागा राहिल्या का ?

पण खरं म्हणजे लेखिकेची दृष्टी बाह्य वास्तवापेक्षा व्यक्तीच्या मनातील निगूढ द्वंद्वांवर खिळलेली आहे. मात्र ही द्वन्द्वे प्रत्यक्ष साकार न करता लेखिका ती सूचकतेनं दाखवते. लेखिकेला भावतात ती अम्मी-(तहमीना–भैयासाहेबांना नकार देणारी पण त्यांच्यासाठी झुरणारी)सारखी दुःख शांतपणे पचवणारी आणि मूक राहणारी माणसं.

१९४७ नंतर भारतात प्रत्यक्ष काय काय घडत होतं, यावर दृष्टी न ठेवता लेखिकेची पात्रे इंग्लंडमध्ये जमा होतात.

यात बंगालात एकाकी मेलेला सिरिल हावर्ड अ‍ॅश्लेचा नातू डेरिक एडविन अ‍ॅश्ले असतो. त्याची पत्नी नोकरी करून याला शिक्षणाला पैसे पुरवत असते आणि अ‍ॅश्लेला एक मुलगी असते. पण ते फारसं तो मनाला लावून घेत नसतो. चम्पाबाजीबरोबर फ्लर्टिंग करताना तो तिच्यात फारच गुंतून जातो आणि पुढे निराशही होतो. मूल्यहीन आधुनिकतेच्या प्रभावाखाली चाचपडणारा अ‍ॅश्ले हा भारतीय तरुणांच्या गटात मधून मधून येतो. पण लेखिकेची दृष्टी आहे ती लंडनमध्ये गजबजणाऱ्या हिंदुस्तानी लंडनवर, यात आहे एके काळची स्वतःच्या सौंदर्यानं सर्वांना बेचैन करून टाकणारी पण आता वय झाल्यावर कशीतरी युवकांच्या समूहात अस्तित्व टिकवून धरणारी मिसेस मुखर्जी. एक प्रकारे चंपा, तलअत या सर्व तरुण, सुंदर आणि अभिमानी मुली अशाच प्रौढ मिसेस मुखर्जी बनणार आहेत. निर्मला म्हणते, "मला वाटतं की चम्पाबाजी काही वर्षांनंतर श्रीमती सुजाता मुखर्जीसारखी बनणार आहे. ही किती दुःखमय घटना असेल ? " (सुजातादेवी पंधरा-वीस वर्षांपूर्वी काय विलक्षण वस्तू असेल ? तिच्याशी दोन गोष्टी करणंसुद्धा लोकांना अभिमानाचं वाटलं असेल. पण आता बिचारी आपल्या मुलाच्या वयाच्या पोरांना पकडून घेऊन जाते– आपल्याकडे कॉफी प्यायला.) या उच्च मध्यमवर्गीय बुद्धिजीवी तरुण वर्गात महत्त्वाची गोष्ट असते ती म्हणजे एकमेकाला खो देणारे त्यांचे आकर्षण-विकर्षणाचे संबंध. यासंबंधी लेखिकेची टिपणी– "या सर्वांचे प्रायव्हेट– नरक, स्वतःची तळघरे आणि वैयक्तिक विश्वे अधिक कष्टप्रद होती. कारण त्यांच्यातून बाहेर पडण्याचा मार्ग नव्हता." या वर्गातील काही करियरिस्ट आहेत– भैयासाहेबांसारखे. पण ते जीवनविषयक मूलगामी प्रश्न स्वतःला कधी विचारतच नाहीत. ते आपल्या अधिकाधिक किंमती सूटावरच खूश असतात. लेखिका या वर्गाची वर्णने करते– "ते वेगवेगळ्या नरकांमध्ये अधांतरी लटकत होते." भैयासाहेब पाकिस्तानी झाले कारण त्यांच्या शिक्षणामुळे आणि व्यक्तित्वामुळे त्यांना तिथे भरपूर वाव होता. यांतली सुरेखा एक नर्तकी. काही दिवस कीर्ती, पैसा यांच्या उच्च तरंगावर आरूढ होणारी, पण नंतर निष्क्रियतेचं करुण जीवन जगणारी. कॉन्फरन्समध्ये जोरदार भाषण करणारी चम्पा अशीच कधीतरी म्हातारी होणार होती. आमिर रजा (भैयासाहेब), रोशनआरा–आमीर, चम्पा–गौतम नीलाम्बर–निर्मला, अ‍ॅश्ले–रोजमारी–चम्पा यांच्यातील संबंधांची गुंतागुंत लेखिकेनं मोठ्या कौशल्यानं पण विलक्षण संयमाने सुचविली आहे. कमाल तसा या सर्वांत वेगळा. समाजवादानं भारलेला, भारतीय संस्कृतीबद्दल अभिमान बाळगणारा, विभाजनाला कडवा विरोध करणारा, कार्यतत्पर. पण तोही आपल्यापेक्षा एका वर्षानं मोठ्या चम्पाबाजीत वेगळ्याच प्रकारे गुंतून गेला होता. कुर्रतुलचं लेखन कधी उर्दू गजलसारखं वाटतं. भरपूर दुःख भोगून, शिराशिरांत ते भिनून गेल्यावर त्याचा अर्क एखादा गालिब चार-सहा ओळींत पेश करतो. कुर्रतुल अशीच मोठी प्रभावी वाक्ये लिहिते– "आम्ही एक-दुसऱ्याच्या जीवनांत घुसलेले जिवंत आहोत आणि सतत एक-दुसऱ्याला मारतो आहोत, जगवतो आहोत." या सर्वांनाच काळाशी दिलेल्या लढतीत आपण पराभूत होत आहोत आणि बेपत्ता होत आहोत याची जाणीव कुरतडत असते. सुरेखा म्हणते, "मी पाहिलंय की चम्पा बेगम एका थकलेल्या, पराभूत झालेल्या प्रोफेसरणीसारखी हिंदुस्तानच्या कुठच्या तरी कॉलेजात मुलींना इतिहास शिकवते आहे आणि लवकरच ती वेळही येणार आहे जेव्हा माझी कीर्ती संपेल. नाचावर लिहिलेल्या पुस्तकांत एखाद्या पॅरेग्राफमध्ये माझ्या सर्व कर्तृत्वाचा अर्थ नमूद होईल. श्रीमती सुरेखादेवी– दहा वर्षांपूर्वी त्या महान नर्तकी होत्या. तलअतला लोक विसरतील, अमला नामशेष होईल. त्या वेळी आमच्यात आणि रोशनमध्ये काय फरक राहील ?"

आपल्या पात्रांच्या सुखदुःखात लेखिका कलाकाराच्या तटस्थ सहानुभूतीने सामिल होते. पण या एकूण दुनियेविषयी लेखिकेचा दृष्टिकोण काय आहे– " या सर्वांची मोठी गजबजलेली जीवने होती–कॉन्फरन्स, नाटके, राजकीय सभा, मिरवणुका. एक एशियन फिल्म सोसायटी स्थापली गेली होती. त्यात एकापेक्षा एक बोगस सिनेमे दाखवले जात. हिंदुस्तानी–पाकिस्तानी लोकांची गर्दी ते पाहायला जमे.

" हीसुद्धा एक दुनिया होती– ही इन्डो–भारतीय –पाकिस्तानी दुनिया, जी या अँग्लो सेक्सन राजधानीमध्ये अनेक स्तरांवर, अनेक पृष्ठभूमींवर अस्तित्वात आली होती. या सर्व दुनिया एकमेकांपासून अपरिचित एका विशालतर दुनियेत उपस्थित होत्या. अयथार्थ नगरी. "

जेव्हा एखादी लेखिका आपल्या अनुभवाच्या विश्वाकडे या दृष्टीने पाहते तेव्हा साहजिकच या पात्रांच्या जीवनातील पोकळपणा, नाकर्तेपणा आणि आत्मकेंद्रितपणा तिला दाखवायचा असतो. अशा वेळी दृष्टीतला सखोलपणा, वेधकता आणि विडंबनात्मक शैली यांचं महत्त्व अधिक असतं. आपल्याच पात्रांकडे निर्मम दृष्टीनं पाहून त्यांच्या अपुरेपणाची, विदूषकपणाची कलात्मक चिरफाड करणं कठीण असतं. हे अवजड काम कुर्रतुलनं बऱ्याच यशस्वीपणे केलं आहे.

भारतात नवा समाज, नवे राष्ट्र निर्माण करण्याचा प्रयत्न होत होता. त्यात भीषण रक्तपात होत होते, ताणतणाव होते. विजय-पराजय चालले होते. दैनंदिन जीवनाच्या समस्या उग्र रूप धारण करत होत्या. नवी प्रचंड धरणे बांधली जात होती. सडका बनवल्या जात होत्या. वैज्ञानिक प्रगती करण्याचा प्रयत्न चालला होता. अभूतपूर्व असा लोकशाहीचा प्रचंड प्रयोग धडपडत, चुकतमाकत केला जात होता. जात, धर्म, भाषा यांच्या आधारे आणि जुन्या रूढी आणि परंपरा याच्या अंधशक्तीमुळे देशाचे नेतृत्व हतबल होत होते. लोक निराश होत होते– पण एक प्रचंड जखमी हत्ती आपल्या गतीने चालला होता हे भारताचे वास्तव होते (पाकिस्तानचे वेगळे वास्तव होते.). या वास्तवाच्या अस्पष्ट खुणाच या कादंबरीत आल्या आहेत. वैदिक काळापासूनच्या सांस्कृतिक विकासाचे कलात्मक अवलोकन करण्याच्या महत्त्वाकांक्षेने सुरू केलेल्या या कादंबरीत आधुनिक काळातला असा वर्ग चित्रणासाठी घेतला आहे, की जो भारतीय सामाजिक, राजकीय आणि सांस्कृतिक जीवनाच्या पृष्ठभागावर तरंगासारखा राहात होता. साहजिकच कादंबरीचे परिमाण बदलते. तिची मूल्यवत्ता ही क्षीण होऊ लागते. शेवटी वाटते ते असे, की आधुनिक काळात जी एक सुशिक्षितांची उदार पण वरपांगी सक्रिय पिढी देशात विकास पावत जात होती तिचे चित्रण हे आहे. कमाल, हरिशंकर, गौतम नीलाम्बर, तलअत ही काही पात्रे अधिक खोलवर संस्कृतीशी एकरूप झालेली आहेत. जवळजवळ सर्वांच्याच हाती येते ती एक निराशा. चंपाच्या मनात कुणाविषयी काय आहे हेही या समाजात खुलं होतं आणि त्यावर स्लिप ॲश्लेनं बोट ठेवल्यावर चडफडून चम्पा म्हणते– " एका उंच शिखरावर ती उभी होती आणि सर्व दुनिया तिच्याविषयीची प्रत्येक बाब जाणत होती– मी स्वतःला असं विखरू का दिलं, आता खूप उशीर झालाय... आता काय होणार ? सारी वेळ निघून गेली होती, सारा जमाना..." याच अर्थाचे उद्‌गार जवळ जवळ सगळ्यांचेच असतात. एका वेगळ्या संदर्भात गौतम म्हणतो, " स्वर वरखाली होत आहेत ... पण हारमनीकडे जाता जाता एकाएकी थांबले आहेत. " कुर्रतुलच्या कादंबरीतली पात्रे याच प्रकारची आहेत. सर्व कादंबरीत एक दुःखाची गाथा आहे– हारमनीकडे जाता जाता थांबलेल्या स्वरांची शोकात्म गाथा.

तसं बरचसं यशस्वी जीवन प्राप्त करू शकणारा गौतम चम्पाला म्हणतो, " आम्ही सर्व एक-दुसऱ्याच्या दयेवर आणि कर्मावर जिवंत आहोत. एक-दुसऱ्याबरोबर काळाच्या कैदेत बंद आहोत. हीच मोठी रोषाची बाब आहे... चम्पा, तू इतके दिवस उगाचच माझी प्रतीक्षा केलीस, उगाचच आणि मूर्खपणानंही. मी अगदी बोगस माणूस आहे. " हरिशंकर तलअतला म्हणतो, " नाही, तलअत बेगम. आमची कल्चरची दोरी तर पहिल्यांदाच तुटली आहे. जिच्या एका टोकाला तू आणि दुसऱ्या टोकाला मी– आपण हवेमध्ये निराधार लोंबकळत आहोत ... " भारताच्या संस्कृतीशी, मातीशी, समाजाशी एकरूप होऊन भविष्यात जगू इच्छिणारी पण समाजातल्या वरच्या थरातल्या (ज्यांची मुळे सामान्य जनजीवनात कधीच रुजली नाहीत) बुद्धिमान वर्गाची ही शोकांतिका एक प्रकारे



भारतीय समाजाच्या एकूण उच्चवर्गाचीच शोकांतिका आहे.

ही काहीशी पोकळी घेऊन येणारी माणसं इंग्लंड-हून मायदेशी यायला निघाली. रजा पाकिस्तानात गेला, संपत्तीवरचा आपला अधिकार सुरक्षित ठेवून गेला. तलअत, चम्पा, कमल भारतात आले. पण त्यांचे भवितव्य ?

घरी आलेल्या कमालला "गुलफिशाँ" उजाड झालेला दिसला. श्रीमंत मुसलमान पाकिस्तानात गेले. पण ज्या मुसलमानांनी पाकिस्तानासाठी राजकीय चळवळी केल्या त्यांपैकी बहुसंख्य मुसलमान आपल्याच वतनात राहिले. कमाल नोकरीसाठी प्रयत्न करू लागला. इतक्या डिग्ऱ्या उच्च यश प्राप्त करून मिळवल्यावर कुणाच्या वशिल्यानं नोकरी मिळवावी हे त्याच्या स्वाभिमानी मनाला जमण्यासारखं नव्हतं. आणि त्याचे अर्ज परत येत होते किंवा नकारघंटा वाजत होती. शेवटी मनाच्या विलक्षण तडफडीनंतर कमाल पाकि-स्तानात जायला तयार झाला.

कसं होतं हे पाकिस्तान ? पाकिस्तानात राहणारी ही संवेदनशील आणि चिन्तनशील लेखिका लिहिते– "कराची, आज, सन ५६ मध्ये जगातल्या सर्वांत मोठ्या इस्लामी राज्याची आणि पाचव्या वड्या देशाची राजधानी आहे. इथे नवधनाढ्य मध्यमवर्गाचं राज्य आहे. कराची फारच मॉडर्न शहर आहे. इथे रोज रात्री प्रथम दर्जाच्या हॉटेलांत आणि क्लबांत एक झगमग करणारी दुनिया आस्तित्वात येते. या नव्या सामाजिक जीवनाचा पाया आहे रुपया. आज वाहत्या गंगेत बुडचा मारा, कदाचित उद्या गंगा सुकून जाईल किंवा आपला प्रवाह बदलील. दुसरी गोष्ट म्हणजे तीव्र फ्रस्ट्रेशनची अनुभूती. ब्लॅक-मार्केटियरची निराशा ही, की अधिक ब्लॅक मार्केट का होत नाही ? डाव्या बाजूचा इंटलेक्चुअल रडतो आहे, की क्रांतीची काही आशा नाही. जमाते इस्लामवाला ओरडतो आहे, की मुसलमान स्त्रिया बुरखा न वापरता चालल्या आहेत आणि बार-रूममध्ये नाचत आहेत. मध्यमवर्गाला आपल्या हजारो चिंता आहेतच."

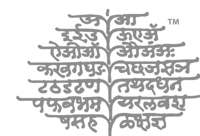
या पाकिस्तानी लेखिकेचं मूल्यांकन पहा– "सर्व दुनियेच्या तर्फे इस्लामचा ठेका या वेळी पाकिस्तानने घेतला आहे. इस्लाम कधी वाढणाऱ्या नदीप्रमाणे अगणित सहायक नदी-नाल्यांना आपल्या धारेत सामा-वून मोठ्या थाटानं एका मोठ्या धबधब्याच्या रूपात वाहात होता. पण तोच आता संकोचून एका मळकट नाल्यात रूपांतरित होतो आहे. गंमत अशी आहे की, इस्लामचा नारा देणाऱ्यांचा धर्म-तत्त्वज्ञानाशी काही संबंध नाही."

भारतातील मुसलमानांबद्दल लेखिकेचं निदान असं– "हिंदुस्तानमध्ये मध्यमवर्गीय मुसलमानांची पावलं उखडली आहेत. सांस्कृतिक आणि आर्थिक सुरक्षेच्या शोधात हिंदुस्तानी मुसलमान इकडे येतो आहे." कमालच्या पाकिस्तानात जाण्याच्या पाठीमागे ही भूमिका आहे. आणि आतापर्यंत पाकिस्तानला विरोध करणारा, धर्मातीतता रक्तात वाहात असलेला कमाल पाकिस्ता-नात जायला विवश झाला आहे. तो आपल्या बहिणीला, तलअतला, लिहिलेल्या पत्रात म्हणतो, "आजची सर्वांत मोठी घटना, तलत, माझ्या लाडक्या बहिणी, ही आहे की लखनौचा क्रांतिकारी, काँग्रेसचा उत्साही कार्यकर्ता, संयुक्त भारताच्या महानतेची गीते गाणारा मी, आज सकाळी बाराशे रुपये महिना पगार असलेल्या जागेवर घेतला गेलो आहे." मात्र कमालचा गुस्सा सामान्य जनतेवर नसतो. ती त्याला तितकीच प्रिय वाटते. रजा-साहेबांची पत्नी बदमाश आहे. कमालनं तिथं स्थिर राहावं म्हणून ती आर्थिक मदतही करते. तरी कमालला स्फुंदून स्फुंदून रडू येतं. रजासाहेबांची कन्या नैनीताल कॉन्वेंटमध्ये शिकते. त्याचे आई-वडील मात्र एकटे पडले आहेत. त्यांचे ते एकटेपण पाहून कमालचे काळीज फाटून जाते.

ही करुण गाथा आहे एका भारताला आपलं घर समजणाऱ्या पाकिस्तानी कमालची, म्हणजे बहुसंख्य मुहाजिरांची.

कमाल कामासाठी भारतात येतो, आपल्या काही मित्रांना भेटतो. हरिशंकर आणि गौतम निलाम्बर या यशस्वी भारतीय मित्रांना भेटण्याचं प्रयत्नपूर्वक टाळतो. एक मूक, शब्दातून न सांगता येण्यासारखी ही विदारक वेदना.

कमाल आणि सिरिल भेटतात. ॲश्ले सिरिलकड फक्त गेलेला जमानाच असतो. आत्मकेंद्रित माणसाचीही अटळ नियती. एखादी शेतात काम करणारी चंपा त्याला दिसते. आणि त्याच्या झणझणून येणाऱ्या स्मृतींना मागे लोटीत तो निघून जातो.





हिंदुस्तानात काही दिवसांसाठी आलेला कमाल दोन दिवस नातेवाईकांकडे राहतो. उखडलेली मुळं फारशी जोम धरीत नाहीत. मुरादाबादला चम्पा आपल्या काकांकडे आल्याचं त्याला कळतं. तो तिला भेटायला तिथे जातो. अवकळा आलेल्या एका वाड्यात-कब्रस्तान वाटावं इतक्या उजाड वाड्यात चम्पाबाजी काही दिवस राहायला आलेली असते. चम्पा त्याला भेटते– ती सुंदर, हजरजबाबी, कुणालाही हात ठेवू न देणारी, चम्पा आता काहीशी प्रौढ झालेली असते. लखनौ, पॅरिस, केम्ब्रिज, लंडनमध्ये झगमगाटात असलेली चंपा आणि आताची मुरादाबादच्या अंधारातली चम्पा. पण कमालच्या तुलनेत चम्पा अधिक नशीबवान असते कारण तिला तिचा मार्ग सापडलेला असतो– आपल्या बनारसला जाऊन तिला स्वावलंबी व्हायचं होतं, लोकांची पर्वा न करता आपल्या देशातच स्वतःच्या व्यक्तित्वाला आणि जीवनाला आकार तीला द्यायचा होता. कुर्रतुल हैदरनं आपल्या या आदर्शवादी वळणाचं फारसं विस्तृत चित्रण केलेलं नाही. चम्पाच्या काकांच्या मुली ज्या निःसंकोचपणे वावरतात, ज्या सहजपणे त्यांनी रोमँटिसिझम सोडून दिलेला असतो तो निःसंकोचपणा आणि व्यवहारीपणा चम्पाकडे असता तर? चम्पाच्या विचारातून आणखी एक दिशा सुचवली जाते– "मी तऱ्हेतऱ्हेच्या जीनियस लोकांच्या सहवासात दिवस घालवले आहेत. त्यांपैकी प्रत्येकजण आपल्या जागी कधी खुश व्हायचा, कधी दुःखी. मी प्रत्येकाला विचारी– तुम्ही खुश का आहात, इतकी खोल आणि सूक्ष्म समज असतानादेखील असे आत्ममग्न आहात? हद्द आहे– मला वाईट वाटायचं. पण शेवटी मी पाहिलं की पुष्कळसे लोक असे आहेत ज्यांनी आपलं दुःख दुनियेच्या दुःखात समावून टाकलं होतं. किती सोपी गोष्ट होती? पहाडाच्या खाली पोचल्यावर ठावूक झालं की आम्ही स्वतः आणि आमचं वैयक्तिक दुःख किती तुच्छ आहे." कमालला हे कळतं की सामान्य जनांबरोबर चम्पा आहे आणि ती आता एकटी नाही. चम्पा त्या सर्वांची साथिन बनली आहे. हे लोक पुढे जायला तयार आहेत. आज नाही, उद्या. कधी तरी अगदी निकट भविष्यात हे लोक वर चढतील. या बिन्दूवर पोचल्यावर स्रिलच्या तत्त्वज्ञानाचे सर्व अदृष्ट धागे तटातट तुटून गेले. चम्पासारखी व्यक्तिवादी तरुणी सामान्य जनतेच्या बाजूने उभे राहण्याचं ठरवते. अर्थात हा निर्णय केवळ संकल्पनेच्या पातळीवर असतो. मध्यमवर्गीय चरित्र या संकल्पाला किती सक्रिय रूप देऊ शकेल हा एक प्रश्नच आहे.

ज्या ऐतिहासिक मोहातून सांप्रदायिकतेचं प्रखर विष उत्पन्न केलं गेलं ती ऐतिहासिकता किती एकांगी आणि पूर्वग्रहदूषित होती, तिला कसं जहरी हत्याराचं रूप देण्यात आलं याचा प्रत्यय ही कादंबरी वाचताना येतो. कमाल आपल्या "खयालाँ" मधली मुव्हेबल प्रॉपर्टी पाहण्यासाठी येतो आणि त्याला एक अनुभव येतो– संपत्तीच्या मृगजळाचा, लोक जग सोडून जंगलात का जात होते याचा. भारतातील छोट्याशा प्रवासानं तो खूपच व्यथित होऊन जातो. त्याची मनःस्थिती "मीच एक प्रेत आहे आणि मीच एक कबर खोदणारा ––– त्यानं मनांत म्हटलं आणि सीटच्या तक्क्यावर डोकं ठेवून डोळे बंद केले." गौतम नीलाम्बर, हरिशंकर आणि कमाल यांची विलक्षण मैत्री शुष्क होऊ लागते––विभाजनाची ही एक परिणती, दारुण परिणती.

गौतम अर्थातच कमालइतका उद्विग्न नव्हता... पण सारखं काम होतं. तो जमिनीशी एकरूप होता. जमीन त्याची आई होती. जमीन त्याला साथ देईलच. शिवाय शाक्यमुनीचा प्रचण्ड आशावाद, मंगलकामना त्याला प्रेरणा देत होती.

मध्येच अमिर राजाशी (भैयासाहेब) फ्लर्टिंग करणारी चम्पा पाकिस्तानकडे झुकलेली होती. पण पाकिस्तानसंबंधी आरडाओरड करणाऱ्यांपैकी फारच थोड्यांना पाकिस्तानला जाता आलं. जे तिथं गेले तेही तिथं सुखी नव्हतेच– त्यांच्याही एकात्मतेच्या, अस्मितेच्या समस्या होत्या. पण चम्पा भारतात राहते, काहीशा जुन्या वळणाच्या धार्मिक रूढींशी समझोताही करते, पण याच समाजाशी बांधिलकी स्वीकारून जीवन सार्थक करू इच्छिते. तिला आपला मार्ग मिळाल्याचं सुख आहे. हरिशंकर वा गौतम भारतीय जमिनीशी एकरूप होऊ पाहणारे. दुःख झाले तरी निरर्थकतेच्या अनुभवानं निष्क्रिय झाले नाहीत. याउलट, पाकिस्तानात करियरच्या पाठी लागलेले आणि त्यासाठी वाटेल ती तडजोड करणारे अमिर राजा ऊर्फ भैयासाहेब जीवनाच्या वरच्या (सुपरफिशियल) स्तरावरच जगतात, उंची कोटाची इस्त्री सांभाळीत

मुलीला कॉन्व्हेंटमध्ये घालतात, बोर्डिंगमध्ये ठेवतात. कमाल सर्वतोपरी उखडल्यासारखा वाटतो. पाकिस्तानातल्या या हकीकतींचं हे निर्भीड आणि स्पष्ट मूल्यांकन लोकशाहीची परंपरा न रुजलेल्या पाकिस्तानात सहन केलं जाणंच अशक्य होतं.

"आग का दरिया" कादंबरी एका सांस्कृतिक दृष्टचा समृद्ध देशाच्या अडीच हजार वर्षांच्या परंपरेचा, इतिहासाचा आणि सामाजिक संस्कृतीच्या जडणघडणीचा अनुभव देते. कालप्रवाहाचे नैरंतर्य आणि त्यातली वळणे यांची प्रतीती देते. माणूस आणि काल याच्यातल्या एकतर्फी विजयाच्या लढ्यात मनुष्य हरला. लुप्त झाला, प्रवाहात विरघळून गेला तरी आपल्या जिजीविषेनं, परंपरांचं सूत्र बळकट ठेवून, जीवनविषयक मूल्यांची निर्मिती करून माणूस या अजस्र कालप्रवाहाच्या वाळूवर काही पावलं उमटवू शकतो. सुकत जाण्याची नियती अटळ असलेल्या पानाचं हिरवेपण क्षणिक असतं तरी त्यावर दृष्टी ठेवून जीवनाला अर्थ द्यायला हवा, असंही ही कलाकृती सुचवून जाते. शेवटी आधुनिक युगातला भौतिक सुखवादाच्या पाठी धावणारा माणूस एकटा पडतो आहे. सुख त्याच्या हातून निसटून जातं आहे, याचा प्रत्ययही ही कलाकृती देते. भारतातल्या सांस्कृतिक समृद्धीचं रसायन सामान्य जनतेत कसं सहजपणे मिसळून गेलं आहे. आणि बुद्धिजीवी वर्ग किती वरवरच्या पृष्ठभागावर धडपडत जगण्याचा प्रयत्न करतो आहे याचं प्रभावी सूचन केलं गेलं आहे. तथाकथित बुद्धिजीवींच्या व राजकारण्यांच्या प्रयत्नांचं विखारी फळ म्हणजे विभाजन. या विभाजनाची यातनामय प्रतीती या कादंबरीत येते. बाहेरून आलेले पण इथल्या समाजात मिसळून गेलेले, इथल्या जमिनीशी एकनिष्ठ असलेले मुसलमान आणि भारताला सर्व प्रकारे नाडून आपल्या देशी गेलेले इंग्रज यांच्यातील सुचवलेलं अंतर भारतातल्या व पाकिस्तानातल्या माणसांनी लक्षात घेण्यासारखं आहे. एका अर्थाने प्रत्येक धर्माच्या अंतरंगात असलेली जीवनमूल्ये कशी धर्मातीत असतात आणि माणसामाणसांत कशी आपुलकी निर्माण करतात याचाही प्रत्यय ही कादंबरी वाचताना येतो. ज्या समाजात, ज्या भूमीत, ज्या सामाजिक संस्कृतीत कुर्रतुल हैदरसारखी प्रतिभा विकसित होते, पुष्ट होते तिच्या उर्वरतेचा अधिक सखोल विचार करायला ही कलाकृती भाग पाडते.

❋ ❋





आग का दरिया*

अनुवादक– वसंत केशव पाटील

[गेल्या वर्षीचा भारतीय ज्ञानपीठ पुरस्कार ख्यातकीर्त उर्दू लेखिका श्रीमती कुर्रतुल ऐन हैदर यांना मिळाला; आणि श्रीमती हैदर यांचे नाव सर्वतोमुखी झाले, हे खरे आहे. उर्दू भाषेला हा सन्मान दुसऱ्यांदा प्राप्त होतो आहे.

श्रीमती हैदर पहिल्यांदा प्रकाशात आल्या त्या त्यांच्या 'आग का दरिया' या कादंबरीमुळे. या वैशिष्टयपूर्ण नि लोकप्रिय कथाकृतीमध्ये प्राचीन आणि अर्वाचीन भारताच्या सांस्कृतिक व सामाजिक विकासाचे प्रभावी चित्रण झाले आहे. या कलाकृतीमधील मुख्य पात्रे आपल्या माणूस म्हणून जगण्याचा, आपल्या एकूण असण्याचा सतत एक व्यापक शोध घेताना दिसतात. व्यष्टिरूपात व समष्टिरूपातही. कादंबरीचा कालपट बराच विस्तृत म्हणजे सुमारे दोन अडीच हजार वर्षांचा असून या विराट कालप्रवाहातील विविध सांस्कृतिक, सामाजिक, सैद्धान्तिक, आध्यात्मिक इ. घटिते भारतीय जनजीवनाच्या गतिरीतींवर प्रकाश टाकतात. सूचक भाष्य करतात. परंपरागत सामाजिक दुखणी-खुपणी, गाऱ्हाणी जिव्हाळयाने चर्चेत येतात. गंमत म्हणजे या प्रचंड कालपटावर तीच पात्रे पुनःपुन्हा भेटतात. यातून लेखिकेला मनुष्य-जीवनाची अबाध निरंतरता सूचित करावयाची आहे. जवळ जवळ सर्व पात्रे रूपकात्मक नि प्रतीकात्मक आहेतच, शिवाय ती प्रेम करतात. जगतात. मरतात नि पुन्हा अपरिहार्य जीवनासक्ती व जीवननिष्ठा घेऊन नव्याने उठतात. याचा अर्थ हा की जीवनाचे इतिहासजन्य सार-साफल्य एकच; ते म्हणजे जीवन कधीही पराभूत होत नाही. त्याची मुळे हरळी-सारखी चिवट व चिरंजीव असतात. या दृष्टीने पाहू जाता या कलाकृतीमध्ये Child is the father of man. या मनोवैज्ञानिक सूत्राचे मोठे विलोभनीय दर्शन होते.

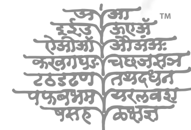
जीवनात दोन प्रवृत्ती नेहमीच असतात. आणि त्या पुढेही असतील. एक; शांती, समन्वय, संयम, क्षमा, समर्पणादींची. आणि दुसरी; हिंसा, विषमता, वासना, क्रौर्य, स्वार्थ वगैरेंची.

श्रीमती हैदर यांनी बौद्धकाल, हिन्दू-मुसलमानांचा संघर्षमय इतिहास आणि मुत्सद्दी इंग्रजांचे धूर्त व्यवहार, डावपेचादी महत्त्वाच्या राजकीय व ऐतिहासिक घडामोडींचा विलक्षण अर्थपूर्ण असा आलेख एका सम्यक, सर्वस्पर्शी व अभिजात कलात्मक दृष्टीने जीवंत केला आहे. भारतीय उपखंडातील सांस्कृतिक, राजकीय, धार्मिक इ. संघर्ष आणि समन्वयाची एक प्रदीर्घ कथा या कादंबरीत उलगडत जाते. इथे पात्रे, संवाद, देशकाल-वातावरण इ. काव्यशास्त्रीय उपचार वा उपकरणे केवळ निमित्त असून साक्षात मनुष्य-जीवन नि अपराजेय असा कालपुरुष ही दोन घटिते सर्वाधिक शक्तिशाली व सतत सक्रिय दिसतात. एखाद्या महापुराच्या प्रचंड जलौघाप्रमाणे जीवन म्हणजे एक उत्स्फूर्त तन्मयता, प्रवृत्ती-निवृत्तीची अनिवार वर्दळ किंवा वैश्विक महागतीमधील आकाशाला भिडणारा भव्य भिंगर भोवरा इ. इ. ... हे असे खोल खोल मनात घेऊन जाणारे रूपक म्हणजे 'आग का दरिया'. या कादंबरीत एकूण ९५ प्रकरणे आहेत.]

कराची

आज एकोणीसशे छप्पनमध्ये जगातील सर्वांत मोठ्या मुसलमानी राज्याची आणि दुनियेतील पाचव्या क्रमांकाच्या एका महत्त्वाच्या देशाची राजधानी. येथे नव्याने गबर झालेल्या मध्यमवर्गीयांचे राज्य आहे. कराची म्हणजे बिलकूल मॉडर्न सिटी. येथे रोज रात्री मोठमोठ्या हॉटेलांतून, क्लबांतून डोळ्याला गुदगुल्या करणारे एक वेगळे जग जागे असते. या नव्या समाज-जीवनाचा पाया म्हणजे पैसा. आता, गंगा वाहते आहे तोवर हात धुवून घ्या. उद्या आटली किंवा तिने भलतेच वळण मारले तर काय ! दुसरी गोष्ट म्हणजे इथले कमालीचे फस्ट्रेशन. काळाबाजारवाल्यांचे दुःख काय ?

* 'आग का दरिया' या कुर्रतुल ऐन हैदर यांच्या कादंबरीतील एका प्रकरणाचा हा मराठी अनुवाद.





तर आणखी काळाबाजार करता येत नाही. इकडे हा शहाणासवरता बुद्धिवादी रडतो आहे; का ? तर क्रांतीचे काही लक्षण नाही. मुसलमानांनी तर टाहो फोडला आहे; का? तर मुस्लिम महिला बुरख्यातून बाहेर पडू लागल्या आहेत. कुणी कुणी तर क्लबामध्ये जाऊन नाचत आहेत.

मध्यमवर्गीयांबद्दल तर बोलणेच नको. त्यांच्या मागे त्यांचे त्यांचेच छप्पन भुंगे. पुरेवाट झाली आहे. बंगाली व पंजाबी निर्वासित आणि स्थानिक लोक यांच्यामधील भांडणे भरीस भर आहेतच. कराची म्हणजे निर्वासितांचा मोठा अड्डा. बघावे तिकडे तेच. ही मंडळी मूळ उत्तर प्रदेशची. मोठ्या कौशल्याने त्यांनी प्राप्त परिस्थितीशी जुळवून घेतले आहे. मध्यमवर्गीय नि काही खाऊनपिऊन बऱ्यापैकी अशा घरंदाज मुसलमानांची ही वस्ती मोठी गमतीदार वाटते. ही मंडळी अगदी पुरातन काळापासून येथे राहात असल्यासारखी वाटतात. सगळे मस्त मजेत रमलेत इथे.

हिंदुस्थानचा जीव तोडून प्रयत्न सुरू आहे. त्याचे म्हणणे एकच की देशाची फाळणी झाली ते एकदम चूक. अन् पाकिस्तानचा छातीठोक दावा काय; तर फाळणी झाली ती सोळा आणे बरोबर. नाही तर काय. इथली संस्कृती वेगळी आहे आणि या एका आधारावरच आम्हाला आमचे राष्ट्र मिळाले. यात काहीच वावगे नाही.

पुन्हा नि हिंदुस्थानचे पालुपद आहेच. सगळ्या पौर्वात्य संस्कृतीचा तोच जनक आहे. यासाठी गुप्त काळातील सोनेरी दिवसांचा दाखला तयार आहे...... सोन्याचा धूर निघत होता ! इकडे, खिलाफतीचे समर्थन करणारी मंडळी मोगलकालीन रागदारी संगीतात एकदम मश्गूल. दोन्हीकडचा प्रसार धडाक्यात सुरू आहे अन् रोख कुठे; तर पाश्चिमात्य देशांकडे.

अलम दुनियेतील झाडून साऱ्या मुसलमानांचे वकिलपत्र सध्या पाकिस्तानकडे आहे. वास्तविक, एके काळी इस्लाम म्हणजे आपल्या आजूबाजूच्या छोट्या-मोठ्या नदीनाल्यांना केवढ्या प्रेमाने कवेत घेऊन मोठ्या रूबाबात वाहणाऱ्या महानदासारखा होता. सध्या मात्र त्याची अवस्था गढूळ नाल्यागत झाली आहे.

आणखी एक गंमत अशी की जे कुणी इस्लाम-साठी बेंबीच्या देठापासून ओरडत आहेत, त्यांचा इस्लाम-मत किंवा तत्त्वज्ञानाशी काडीचा संबंध नाही. त्यांना एकच माहीत आहे. मुसलमानांनी हिंदूंच्या भारतावर एक हजार वर्षे; तर पूर्व युरोपवर चारशे वर्षे वर्चस्व गाजवले होते. इस्लाममध्ये मानवप्रेमाची जी थोर परंपरा आहे तिचे मात्र कुणीच नाव घेत नाही. अरब तत्त्ववेत्ते, इराणी कवी-कलावंत किंवा भारतीय सूफी यांच्या औदार्याच्या गोष्टीही नको आहेत. अली नि हुसेन तत्त्वज्ञानाशीही कुणाचे काही घेणं-देणे नाही. इस्लाम म्हणजे अतिशय जहाल धर्म व आक्रमक जीवन-दर्शन असेच सांगितले जाऊ लागले आहे. अर्थात, मनाला दिलासा देणाऱ्या गोष्टी अगदीच नाहीत, असे नाही. मोठ्या वेगाने देशाची प्रगती होत आहे. अनेकजणी डॉक्टर, नर्स, लेक्चरर वगैरे झाल्या आहेत. नोकऱ्या करत आहेत. पाकिस्तानी स्त्रियांनी मारलेली मजल मोठी कौतुकास्पद आहे. आणि हे तसे शुभ लक्षणच म्हणायचे...

रात्रीचा काळोख साकळून घट्ट होत चालला आहे. जे काही मनात येईल ते सारे मी लिहितो आहे. कदाचित यामुळे माझे पत्र तुला तसे आखीव-रेखीव नाही वाटायचे. मला तुला खूप खूप काही सांगावेसे वाटते आहे. खरे तर, तू एकदा येऊन; कात टाकून नवे रूप धारण केलेला आपला देश पाहाच. अर्थात, माझ्या डोळ्यांनी.

उगीच आपले वाटतेय की यातून मला एक आंतरिक बळ मिळेल नि माझ्या कुवतीप्रमाणे देशासाठी मी काही तरी धडपड करू शकेन...

पश्चिम पाकिस्तानचा पाय अजून तरी सरंजामशाहीतच गुरफटून आहे. राजकीय नेतृत्व धनदांडगे लोक नि मोठाले व्यापारी यांच्याचकडे आहे.

समाज-मनाच्याही एक एक गमतीदार तऱ्हा असतात.

काही वर्षांपूर्वी, जेव्हा येथे पंडित नेहरू आले, तेव्हा लोकांचा उत्साह नुसता ओसंडून चाललेला. पोलिसांचे कडे तोडून त्यांनी 'झिंदाबाद' च्या आरोळ्यांनी अवघा आसमंत दुमदुमून सोडला होता. पंडितजी स्वत: एक संवेदनशील गृहस्थ आहेत. त्यांचा कंठ सहजच दाटून आला. लोकांनी 'सुस्वागतम' चे कापडी बोर्ड काय टांगलेले नि काय काय धांगडधिंगा, अगदी विचारू नकोस.





हीच मंडळी काश्मीरचा प्रश्न निघाला की नेहरूंची प्रेतयात्राही काढतात. त्यांचे पुतळे भर रस्त्यात पेटवून देतात.

दोन्ही देशांतील क्रिकेट मॅचही काही कमी ऐतिहासिक नाही. लाहोरला भारत-पाकिस्तानचा सामना झाला तेव्हा काही काळ वाटले की, पंजाबचे विभाजन झालेलेच नाही. लाहोर नि अमृतसर ही दोन्ही शहरे पहिल्याप्रमाणेच एकाच प्रांतात गुण्यागोविंदाने नांदत आहेत. हजारो हिंदू व शिखांचे थवेच्या थवे सायकली दामटत लाहोरला आलेले. तिथल्या हलवायांनी फुकट मिठाई वाटली. टांगेवाल्यांनी भाडे म्हणून कुणाकडूनही गिन्नी घेतली नाही.

दंगलीचे लोण पसरले होते. ध्येयवादी पत्रकार वर्तमानपत्रांतून मानवतेचे लाख पोवाडे गात होते... कित्येक हृदयद्रावक घटना घडल्या. एक वृद्ध शीख कुठून तरी पूर्व पंजाबमधून आला. गावच्या गल्ली-बोळांतून खुळचासारखा फिरला. रस्त्यावरची माती हातात घेऊन म्हणाला, "मला माझं घर दाखवा. ते इथंच शाहआलमीत आहे." काही मंडळींनी म्हाताऱ्याला हाताला धरून त्याच्या घराकडे नेले. किती तरी वेळ तो घराच्या भिंतीला छातीशी धरून हमसून हमसून रडला.

निर्वासितांचीसुद्धा काही दुखणी आहेत.

मीही तसा निर्वासितच आहे. त्यामुळे बहुधा या प्रश्नाचा एक बारीक विचार सतत डोक्यात सुरू असतो.

त्याचं काय आहे. गोष्ट अशी, की हिंदुस्थानातील मध्यमवर्गीय मुसलमान अगदी भुईसपाट झाला आहे. एक सांस्कृतिक ओढ म्हण किंवा आर्थिक स्थैर्यासाठीही म्हणून म्हण; तो इकडे येतो आहे. भारतातील विद्यापीठांतून मुसलमान मुले जेव्हा बाहेर पडतात तेव्हा ती म्हणतात, की आम्हाला भारतीय लष्करात प्रवेश मिळत नाही. कारण काय? तर आमच्या निष्ठेविषयीच मुळात शंका घेतली जाते. घरादाराचे तर तुकडे तुकडे झाले आहेत. एक भाऊ कुठे आहे? तर पाकिस्तानी फौजेमध्ये; आणि दुसरा भारतीय नेव्हीत. तिसरा तिकडे आझाद काश्मीर रेडिओत नोकरीला. चौथा पाटण्याला बी. एस्‌सी. करतो आहे. त्याला भारतीय हवाई दलात आपण अर्ज तरी करून पहावा; असा विचारदेखील मनात आणता येत नाही. इकडे येऊन तो जेट-पायलट होतो. पाटण्यात राहून मात्र तो साधा कारकूनही होऊ शकत नाही. त्याला हे नक्की ठाऊक आहे. आपली निवड झाली; किंवा आपण चांगले मार्क्स मिळून स्पर्धा-परीक्षेत पास झालो; तरीदेखील ऐन वेळी जातीयवादामुळे आपले घोडे पेंड खाणार.

गेल्या शतकामध्ये राजकीय दृष्टीने आशियामध्ये जागृती झाली ही गोष्ट खरी. पण, परस्परविरोधी निष्ठांमुळे मुसलमानी समाजांमध्ये तेढ नि कटकटीही तितक्याच वाढल्या. सर्व इस्लामवादाच्या चळवळीचा परिणाम काय? लोकांनी राष्ट्रीयता आणि देशभक्तीचा भलताच अर्थ लावला. त्यामुळे, भारतीयता व इस्लामचा कुठे काही मेळ जमला नाही. मुळामध्ये भारतीयत्वाला हिंदुत्ववादाचा एक वास होता. त्यात नि भरीस भर म्हणून इंग्रजांनी काही कट्टर हिंदू जातीयवाद्यांना आपल्या हाताशी धरून हिंदू पुनरुज्जीवनवादाच्या चळवळीला खतपाणी घालण्याचे मोठे ऐतिहासिक कार्य सुरू केले होते. इरामियत व इस्लाम किंवा अरबी मत व इस्लाम यांच्यात कोणताही संघर्ष नव्हता. प्रत्येक फ्रेंच हा मुळात जसा ख्रिश्चन असतो; तशीच ही गोष्ट होती. हिंदू-मुस्लिमांमध्ये मग हा वाकुडपणा आला तरी कुठून? इथून तिथून सगळ्या परदेशी विद्वानांचे म्हणणे असे, की या देशात निर्नायकी असली; तरी हिंदू-मुसलमान असा वाद कुठेही नव्हता. अर्थात, हे विद्वान मोगलांचा ऱ्हास झाल्यावर भारतात आले होते. एकूणच त्यांना एकोणिसाव्या शतकातील 'फोडा आणि झोडा' या भानगडीची पुरेशी कल्पना नव्हती. वास्तविक हा वाद कधी निर्माण झाला, हे सांगणे काही अवघड नाही. एकोणिसाव्या शतकात आर्थिक दारिद्र्यामुळे दोन्ही समाजांमध्ये आपसुख एक कडवटपणा आला होता. बहुसंख्य असलेल्या हिंदूंकडून उत्तरोत्तर आपली अवहेलना नि छळच होत राहील; असा एक भयगंड अनेकांच्या मनात होता. पंडित नेहरू नि सरदार पण्णीकरसारख्यांनीही याविषयी चर्चा केली आहे. संबंधितांच्या मनातून अशी भीती वेळच्या वेळी काढून टाकता आली असती, तर हे आजचे दिवस कधीच आले नसते. या कामाला खरे तर आता काँग्रेसनेच हात घातला पाहिजे.

भाषेसंबंधीचा प्रश्न हे आणखी एक दुर्दैव.

हिन्दुस्थानातील मुसलमानांच्या मनात जी एक भीती, परकेपणा नि अविश्वास निर्माण झाला आहे;





त्याचे हेही एक महत्त्वाचे कारण आहे. भारतभर उर्दू म्हणजे मुसलमानांची भाषा असाच समज आहे. वास्तविक हिन्दू–मुसलमानांची ती समाजमान्य व व्यवहारोपयोगी भाषा आहे.

आता, येथे काय–काय परिस्थिती आहे, हे मी तुला सांगतो. आज शुक्रवार. एका सभेला हजर राहून हा मी आत्ताच आलो आहे. सभा म्हणजे काय तर गप्पाटप्पा, चर्चा वगैरे. तेथे, हिरवळीवर, सोफ्यावर अन् भारी भारी गालिच्यांवर मंडळी गटागटाने ऐसपैस विखुरलेली. पाश्चात्त्य साहित्य, जागतिक राजकारण इ. नाना विषयांवर काथ्याकूट सुरू होता. तरुण मुले-मुलीही होते. मला अचानक तुझी आठवण झाली. वाटले, की अशा गंभीर नि गमतीदार चर्चा ऐकण्यासाठी तूही येथे हवी होतीस.

संध्याकाळची हकीगत. एका कोपऱ्यात, काही जणांची कॅथॉलिक धर्मश्रद्धांवर कडाक्याची चर्चा चालू होती. दुसरीकडे बसलेले टोळके प्रतिगामी पाश्चात्त्य लेखकांची निंदा करीत होते. एका फ्रेंच गृहस्थाला अल्जेरियाचा संदर्भ निघाल्यावर शिव्या मिळाल्या. अमेरिकेकडून मिळणाऱ्या मदतीचा धागा पकडून मंडळींनी मेरी रिचर्डसला खूप छळून घेतले.

मी मग दुसरीकडे जाऊन बसलो. तेथे एक फ्रेंच विद्वान बसलेले आणि मंडळी त्यांच्या फिरक्या घेत आहेत. फ्रान्समध्ये सध्या जे काही घडते आहे; त्यामुळे पाश्चात्त्य बुद्धिवाद्यांची धडगत दिसत नाही. फ्रान्स म्हणजे युरोपियन संस्कृतीचा म्होरक्या नि त्यानेच ही अशी भूमिका घेतली म्हटल्यावर कुणाला कसे बरे वाटणार ! काहीही असो, पाश्चिमात्यांचे पतन सुरू आहे; यात शंका नाही. ही मंडळी कोणत्या तोंडाने जगापुढे येणार आहेत, देव जाणे.

तनवीर मोठमोठ्याने वाद घालत होता. म्हणाला, "... उद्या सार्त्र शिक्षा भोगायला तयार झाला; तरी मला आश्चर्य वाटणार नाही. पाश्चिमात्य संस्कृतीची भाटगिरी करणाऱ्यांच्या पायाखालची वाळू कधीच सरली आहे ..."

"इंग्रज बुद्धिवाद्यांचा पोकळपणा तर बोलायलाच नको. अमेरिकेकडून पैसे खातायेत..."

मग, मी अमेरिकन गटाजवळ गेलो.

"मेरी, थोडा अमेरिकन 'एड' घे बघू–" सिगरेटसाठी म्हणून रोनाल्डने मेरी रिचर्डसकडे हात पसरला. मेरी मोठी देखणी नि हुशार होती. ती खो खो करून हसू लागली.

तिथेच शेजारी, गप्पांचा आणखी एक अड्डा सुरू होता. एक प्रसिद्ध अमेरिकन इतिहासकार सांगत होते. काही काळ ते कराचीला राहिलेले. "खरं म्हणजे काय आहे; एखादे यादवी युद्ध होऊन अमेरिकेचे विभाजन झाले असते; तर आमचे काय हाल झाले असते, याची कल्पनाच नको वाटते." अमेरिकन इतिहासकार म्हणाले, "तुम्ही आपला लाडका सिद्धान्त पुन्हा नि नका सांगू आम्हाला. विभाजनाचे मूळ कारण आर्थिकच आहे म्हणून !" असे म्हणून त्याने मला हात केला.

"हं. याच्याशिवाय कुणाला काही बोलायचं, तर बोला. माझी हरकत नाही." अमेरिकन इतिहासकार.

"मला तर पूर्वेकडील लोकांच्या ऱ्हासाचे कारण हवेय." हमीदा म्हणाली, "मी टॉयनबीलाही हे विचारलं होतं. तोसुद्धा बुचकळ्यात पडला,– अठराव्या शतकात हिन्दुस्थानची एवढी ससेहोलपट झाली; ती का ?"

"हिन्दुस्थानात कालव्याच्या पाण्याचे नियोजन एकदम भिक्कार होते !" जेकब मॉरिसन म्हणाला, "हा प्रश्न अगदी भूशास्त्रीय म्हणता येईल, असा आहे."

रात्री दीडच्या सुमाराला गप्पांचा अड्डा उठला.

आम्ही तिथून मग एअरपोर्टवर आलो. कॉफी घेतली आणि घरी आलो. अंग अगदी आंबून गेले होते. काटा न काटा ढिला झाला होता.

समोर टॉमचे घर दिसते आहे. दिवे मालवलेले आहेत. तोही बहुतेक कुठे तरी पार्टीला गेला असणार. येऊन मेल्यागत पडला असेल.

तो माझ्याबरोबरच जहाजातून मुंबईला आला होता. पत्रकार आहे. काही दिवस हिन्दुस्थानात खूप भटकला. सध्या तो फिशरीजमध्ये सल्लागार म्हणून इथे आला आहे. अधूनमधून तो प्रसारमाध्यमांनाही सल्ला देण्याचे काम करतो.

मला मोठी गंमत वाटतेय. हे असले अमेरिकन ॲडव्हायझर पोत्याने विस्कटले आहेत सगळीकडे. त्यांच्याकडे काय जादूमंत्र आहे, कळत नाही. अर्थात, इतके असूनही उल्लेख करण्यासारखी कुठे काही प्रगती दिसत नाही......

तलत ! हे पाहा तायडे; मी म्हणजे कोण—कोण?

— तर, लखनौचा क्रांतिकारक, कॉंग्रेसचा उत्साही कार्यकर्ता, संयुक्त भारताचे गौरव-गीत गाणारा वगैरे वगैरे. – तुझा हा असा 'शहाणा' भाऊ आज सकाळी महिना बाराशे रुपये पगारावर नोकरीला लागला..... हे अस्सं नाक धरून ओढतो आत्ता !

मला आता एक सुरेख लॅबोरेटरी सेट करायची आहे. साहित्य खरेदीकरता कदाचित तुमचे 'बंधूराज' अमेरिकेला रवाना होतील, अशी लक्षणे आहेत. सध्या तरी मी याच कामाच्या संदर्भात पूर्व पाकिस्तानला चाललो आहे. यानंतर आता ढाक्याहूनच पत्र लिहीन.

पहाट व्हायला आली आहे. बाहेर चांगलेच फटफटीत झाले आहे. अजूनही मी आपला पत्रच लिहितो आहे झालं. कमालच वाटणार तुला. किती नि काय खरडले, कळत नाही.

खिडकीचे पडदे बाजूला सारून मी बाहेर बघतो आहे. कराची जागी झाली आहे. लोक कामावर निघाले आहेत. शेकडो माणसे कोण सायकलवर, कोण सायकल-रिक्षातून; आपापले ऑफिस, नाही तर कारखाना गाठण्याच्या घाईत आहेत. समाज किंवा जनता जनता म्हणून म्हणतात; ते हेच लोक.

या लोकांची तशी काहीही चूक नाही. यांना शिक्षण नाही. यांना अन्नपाणी नाही. एखादे दांडके हातात घेऊन गुरे हाकलावीत, तसे कुणीही उठून यांना हाकावे. चतकोरभर भाकरी; नि घटका दोन घटका झोप एवढे झाले की यांना कशाची गरज नाही.

सकाळी, जेव्हा हजारो कामगारांचा लोंढा पी. आय. डी. सी. च्या नव्या गोदीकडे निघालेला पाहतो, तेव्हा अगदी देवाशपथ सांगतो तुला; ते दृश्य कधीही दृष्टिआड होऊ नये, असे वाटते मला. पाकिस्तानच्या भवितव्या-बद्दल माझा आशावाद बळावतो. ही राबणारी, कष्टणारी माणसे मोठी भोळी भाबडी. शहराच्या गजबजाटात यांची संख्या पंधरा लाखांवर आहे. हे उंटगाडीवाले, पट्टचापट्टचांचे रंगीत लेंगे घातलेल्या राजस्थानीनि काठे-वाडी बायाबापड्या, सऊदाबाद कॉलनीत राहणारे बना-रसी विणकर, (यांचे बापजादे कधी काळी, कबीराबरोबर गंगेच्या घाटावर तानपुरा वाजवत फिरले असतील) निर्वासितांच्या वस्तीतील रहिवासी, पश्चिमोत्तर यू. पी. तील कारागीर, दिल्लीचे स्टेशनरी दुकानवाले, मुंबईचे टॅक्सी-ड्रायव्हर, मलबारी हॉटेलवाले, फूटपाथ-वर किरकोळ दुकान लावून बसलेले छोटे व्यापारी.

हॉक्सबेच्या रस्त्याकडेला आधी कधी तरी हिन्दूंची श्मशानभूमी होती. तेथे आता मुलखाची दलदल आहे; तरीही तिथेच झोपड्या बांधून निर्वासित राहात आहेत. सगळ्या झोपड्यांवर हिरवा झेंडा मोठ्या दिमाखात फडकत आहे. दरवर्षी पावसाळ्याच्या दिवसांत या झोपड्या हमखास वाहून जातात. ऑल पाकिस्तान वुइमेन्स असोसिएशनच्या सभासद महिला अमेरिकन दुधाचे डबे, रग वगैरे वाटतात. इकडेतिकडे मग काठ्या-कामट्यांची ठोकाठोक होते आणि झोपड्या पुन्हा सजू लागतात; पुढच्या पावसाळ्याची वाट पाहात. रात्री, मेरी रिचर्डस मला म्हणाली, " हे इतकं सारं सहन करूनही ही माणसं थंडगार नि सोशीक कशी काय राहू शकतात; हे कोडंच आहे. मी समाजशास्त्रज्ञ असूनही हा गुंता काही उलगडत नाही मला... ही माणसं क्रांती का करत नाहीत ? यांच्याकडून जाळपोळ, दगडफेक, मारामाऱ्या वगैरेही कसे होत नाही ? ... "

मेरी रिचर्डसलाही काही सुचेनासे झाले आहे.

माझे डोके आधीच बधीर झाले आहे ...नाही, तलत नाही ! ही माणसे प्रेमळ नि समंजस आहेत. त्यांच्या-बद्दल उगीच कटुता बाळगण्यात काही अर्थ नाही. यांच्या धसमुसळ्या वागण्यामुळे देशाची फाळणी झाली, असे म्हणून यांचा द्वेषही करता कामा नये. हे आपले सरळ लोक आहेत. त्यांच्या नावाने गळा काढण्यात काहीएक हशील नाही. काल रात्रीच्या त्या चर्चा, ऐतिहासिक वितंडवाद व तो एकूण काथ्याकूट या सग-ळ्याचा या लोकांशी सुतराम संबंध नाही. खरी गोष्ट आहे ती अशी– सिंध इंडस्ट्रियल स्टेटमध्ये जे काही कारखाने निघाले आहेत; ते सगळे या लोकांच्या जिवावरच चालले आहेत. नाही तर इथे येऊन दुसरे कोण राबणार होते ! आता, ते राहात आहेत, त्या देशाचे नाव पाकिस्तान आहे, त्याला ते काय करणार ! झाले गेले गंगेला मिळाले. चुका झाल्या, झाल्या. त्याबद्दल रडून-आरडून आता काय होणार. माणसाने नेहमी पुढचा विचार करावा. दोन्ही देश पुन्हा एक होतील; या मृगजळामागे धावण्यातही काही राम नाही. साधा सरळ मूर्खपणा आहे हा. प्रत्येक युद्धानंतर जगाचा नकाशा बदलतो. पंचेचाळीसनंतर हे घडलेच की.

देशाच्या फाळणीविषयी जेव्हा मी विचार करू लागतो, तेव्हा अक्षरश: तीळतीळ काळीज तुटते. पण, काळीज तरी कुठवर तुटणार ! अर्धअधिक आयुष्य

अनुक्रमणिका

गेलं. जे काही थोडेफार राहिले, ते असे रडत कुढत घालवून काय मिळणार आहे !

खरे तर, मला या देशाने आपल्या ओटचात घेऊन माझा सांभाळ केला आहे. त्यामुळे, या देशाचे जे काही बरेवाईट होणार असेल, त्यात माझाही वाटा आहे. जाळपोळ, नासधूस इ. सगळे सहन करत या देशाने आपला चेहरामोहरा बदलण्याचे एक सोनेरी स्वप्न नेहमीच उराशी बाळगले आहे. तुला वाटतेय की मी हे सगळे विसरून जाईन म्हणून ? मुळीच नाही.

मी रात्रंदिवस कष्ट करत राहीन.

ताजा कलम : कष्टावरून एक आठवले. मी राहतो आहे; ते भय्यासाहेबांचे घर मोठे टुमदार आहे. एका इटालियन आर्किटेक्टने डिझाइन केले आहे. एकदम मॉडर्न कॅलिफोर्नियन.

भय्यासाहेबांची बायको एकदम 'लबाड' आहे. काय बाई आहे म्हणतेस ! तू तिला बघितल्यावर काय काय नावे ठेवशील याचा विचार करतानाच मला मोठे हसू फुटते आहे. कराचीच्या एका सोसायटीत महिलांचे आपले ऐकतात म्हणे. तिथेच, कुठे तरी पथारी पसरायला मला जागा मिळते का; ते पाहण्यासाठी भाभींची खटपट चालू आहे. तात्पुरती एक हजार यार्ड जागा त्यांनी माझ्या पदरात पाडून दिली आहे. एवढेच नाही, त्यांनी आपल्या एका वजनदार काकांच्या वशिल्याने घरबांधणीसाठी पन्नासएक हजार रुपये उसनवार म्हणून मिळवूनही दिले आहेत. काल ज्या वेळी, इटालियन आर्किटेक्ट नियोजित घराचा नकाशा घेऊन माझ्याकडे आला, त्या वेळी मला आनंदाने रडूच कोसळले. (भाभींची धाकटी बहीण नैनितालला कॉनव्हेंटमध्ये शिकते आहे.)

भय्यासाहेब नि वहिनी लवकरच ब्राझीलला जात आहेत. कुणी तरी फॉरिनर गाठून महिना पंधरा रुपये भाड्याने घर द्यावयाचे, असे चालले आहे. बाहेर मोकळ्या जागेमध्ये जे औटहाऊस आहे तेथे आई-बाबा राहतील. दिवसभर बाबा आपले वर्तमानपत्रात बुडलेले असतात. आईसाहेब कुणामध्ये फारशा मिसळत नाहीत. लखनौमधील कित्येक कुटुंबे येथे आहेत तरीही. पण काय आहे ...... असो.

आई-बाबांची स्थिती बघून काळीज विदीर्ण होते. मी जास्तच भावुक होत चाललोय, नाही ? खुदा हाफिज !

तुझा,

'कम्मन'

पुन्हा, ताजा कलम : गेल्याच आठवड्यात एका डिनर-पार्टीत रोशनआरा भेटली होती. बरीच जाड झाली आहे. काय सुटली आहे, म्हणतेस ! तिचा नवरा मात्र भेटला नाही. कामानिमित्त तो अमेरिकेला गेला आहे.

रोशनआराने सांगितले, की तुझी आक्कादेखील सध्या अमेरिकेत आहे. पण, तिने तुमच्यापैकी कुणाचीच फार चौकशी केली नाही. माझ्याशीसुद्धा दोन-चार वाक्ये तुटकपणेच बोलली आणि लगेच आपल्या ग्रुप-मध्ये जाऊन मिसळली.

❋ ❋





इस्लामी जीवनशैलीची काही वळणे

मे. पुं. रेगे

[पुढील कथा, आख्यायिका इ. यांचा लेखक अबू अली अल्-मुहासीन अल्-तानुखी ह्यांचा जन्म इराक-मध्ये ९४० सालाच्या सुमारास झाला. ९९४ मध्ये ते मृत्यू पावले. आपल्या वडिलांप्रमाणेच ते विद्वान न्यायाधीश म्हणून प्रसिद्ध झाले. बगदाद ह्या राजधानीच्या शहरात न्यायाधीश म्हणून त्यांची नेमणूक झाली होती. परंतु, आयुष्याच्या अखेरीस त्यांना आपल्या पदाचा त्याग करावा लागला व अनेक संकटे आणि छळ ह्यांना तोंड द्यावे लागले.

प्रसिद्ध पुरुषांच्या आख्यायिका आणि व्यक्तिचित्रे ह्यांचे तीन स्वलिखित संग्रह तानुखी ह्यांनी प्रसिद्ध केले. खुसखुशीत आणि कोटीबाज शैलीमुळे ते लोकप्रिय ठरले. आब्बासीद खिलाफतीत नागरी मुस्लिम संस्कृतीत विकसित झालेल्या इस्लामी जीवनशैलीची विविध अंगे त्यांच्या लिखाणात प्रतिबिंबित झाली आहेत.]

काझी अबू बकर महंमद बिन अब्दल रहमान ह्यांच्याकडून मी असे ऐकले : अबुल मुन्धीर नुमान बिन अब्दल्ला ह्यांच्या गुमास्त्याने त्यांना असे सांगितले, की त्यांची पद्धत अशी असे की हिवाळा संपला की ते हिवाळ्यासाठी म्हणून घेतलेले लोकरी कपडे, रजया, शेगड्या इ. गोळा करीत आणि त्यांचा लिलाव करून विकून टाकीत. मग ते काझीच्या तुरुंगाकडे आपल्या नोकराला पाठवून स्वतःच्या दुष्कृत्यांचा स्वतः होऊन कबुलीजबाब दिल्यामुळे कोणत्या कैद्यांना शिक्षा झाली आहे ह्याची माहिती करून घेत. (ज्यांच्याविरुद्ध इतरांनी पुरावा दाखल केल्यामुळे ज्यांना शिक्षा झाली असेल असे कैदी ते वगळीत.) मग त्यांतील जे कैदी निष्कांचन असतील त्यांचे कर्ज, ह्या वस्तू विकून मिळालेल्या पैशातून ते फेडीत किंवा कर्जाची रक्कम फार मोठी असली तर परतफेडीचा करारनामा करीत आणि अशा रीतीने ह्या कैद्यांची सुटका करीत. नंतर हलवाई, फेरीवाले ह्यांच्यासारख्या किरकोळ धंदे करणाऱ्यांकडे ते वळत. अशा धंदेवाल्यांचे भांडवल जेमतेम १ ते ३ दिनार एवढे असे. अशा लोकांना ते १० दिनार किंवा १०० दिऱ्हेमएवढे अधिक भांडवल देत. नंतर बाजारात आपली भांडीकुंडी, फाटके अंगरखे इ. चीजवस्तू विकणाऱ्यांकडे ते आपले लक्ष वळवीत. अगदी जरुरी पडल्याशिवाय अशा वस्तू कुणी विकत नसतो. किंवा म्हाताऱ्या बाया आपण कातलेल्या सुताच्या लगड्या विकीत त्यांना ते भेटत. ह्या सगळ्यांकडून त्यांनी विकायला आणलेल्या वस्तू त्यांच्या किंमतीच्या कितीतरी पट किंमत त्यांना देऊन विकत घेत. मग त्या वस्तूही स्वतःकडेच ठेवायला त्यांना सांगीत. (गुमास्ता पुढे म्हणतो) अशा कितीतरी गोष्टी ते करीत आणि मला तसे हुकूम देत. मिळालेले सर्व पैसे अशा रीतीने ते खर्च करीत.

हिवाळा आला की उन्हाळ्यासाठी घेतलेले मलमलीचे कपडे, पाणी थंड करण्यासाठी वापरण्यात येणारे माठ, सोनेरी, रुपेरी जाळ्या, चटया इ. वस्तू गोळा करून त्यांच्यापासून मिळालेले पैसे अशाच रीतीने खर्च करीत. पुढच्या हिवाळ्यासाठी आणि उन्हाळ्या-साठी आवश्यक असलेल्या सर्व वस्तू ते फिरून विकत घेत. त्यांच्या ह्या प्रथेचा, अखेरीस वैताग येऊन मी त्यांना म्हटले, " मालक, तुम्ही अशा रीतीने पांगळे होता आहा आणि ह्यातून काही निष्पन्नही होत नाही. कारण हे सगळे कपडे, अवजारे, घरसामान तुम्ही अतिशय चढ्या किमतीला विकत घेता. तुम्ही ह्या वस्तू विकत घेता तेव्हा त्यांना मागणी असते आणि म्हणून किंमती खूप वाढलेल्या असतात. आणि तुम्ही त्या ज्या वेळी विकता तेव्हा त्यांना मागणी नसते परिणामी तुम्हाला त्यांची अर्धी किंमतसुद्धा मिळत नाही. तुम्ही परवानगी दिली तर मी असे करीन, की तुम्हाला ज्या वस्तू विकायच्या आहेत त्यांचा लिलाव पुकारीन

अनुक्रमणिका





आणि जेव्हा कुणी त्या पाडून घ्यायच्या बेतात असेल तेव्हा अधिक किमतीला त्या विकत घेईन, आणि तुमच्यासाठी हिवाळा-उन्हाळ्याकरिता राखून ठेवीन. आणि तुमच्या मिळकतीतून ह्या किमतीएवढी रक्कम तुम्ही गरिबांसाठी नेहमी जे करता त्या कामांसाठी खर्च करीन. (म्हणजे गरिबांनाही अधिक मदत होईल आणि दर हिवाळा-उन्हाळ्यात तुमचे नुकसान होणार नाही.) पण मालक म्हणाले, " मला तुम्ही असे करायला नको आहे. अल्लाने मला सबंध हिवाळ्यात किंवा उन्हाळ्यात ह्या वस्तूंचा उपभोग घेऊ दिला; आणि त्यांच्याशिवाय माझे चालेल, त्यांची गरज मला पडणार नाही अशा काळापर्यंत मला आणून ठेवले आहे. त्यांची मला परत गरज पडेल अशा काळापर्यंत मी जगेन असा भरवसा मला धरता येत नाही. त्या मिळविताना किंवा वापरताना मी अल्लाचा काही अपराध केला असणे शक्य आहे. तेव्हा ह्या वस्तू विकाव्या आणि त्यांची जी प्रत्यक्ष किंमत येईल ती ह्या उद्दिष्टांसाठी वापरावी आणि अशा रीतीने त्यांची गरज मला भासत नाही अशा काळापर्यंत अल्लाने मला आणून पोचविले ह्याबद्दल त्याचे आभार मानावे आणि त्यांच्या संबंधात मी काही अपराध केला असेल तर त्याची भरपाईही करावी हीच गोष्ट मला अधिक पसंत आहे. त्यांची मला परत गरज भासेल अशा काळापर्यंत अल्लाने जर मला वाचविले तर त्या विकत घेणे मला फारसे महाग ठरणार नाही आणि त्या विकत घेऊन, त्यांचा नवीन साठा करून त्या आनंदाने वापरण्यात काही अडचण येणार नाही. शिवाय त्या स्वस्त किमतींना विकून महाग किमतींना विकत घेण्यात एक लाभ आहे. कारण ज्या गरीब व्यापाऱ्यांना मी त्या विकतो आणि ज्यांच्यापासून त्या विकत घेतो त्यांना माझ्याकडून फायदा होतो आणि माझ्या दौलतीवर ह्याचा काही परिणाम होत नाही."

ह्या गुमास्त्याने पुढे असे सांगितले, की नुमानपुढे जेव्हा एखादे सुरेख पक्वान्न वाढले जाई तेव्हा ते ते फारसे खात नसत. ते असेल तसेच फकिरांना द्यावे असा हुकूम ते करीत. शिवाय रोज शिजविलेल्या अन्नातून जे उरेल ते सारे त्यातून घरातील गुलामांचा वाटा वगळून फकिरांना वाटून देण्याची त्यांची रीत होती. एकदा त्यांचा एक हाशेमाइट मित्र (आब्बासीद राजघराण्याशी संबंधित असलेला मित्र) जेवायला आला. एक सुरेख पक्वान्न वाढण्यात आले. ते खाऊन संपण्याच्या आतच ते फकिरांना देऊन टाकण्याची आज्ञा नुमान ह्यांनी केली. नंतर एक लुसलुशीत कोकरू वाढण्यात आले आणि त्याची चव ते घेतात न घेतात तोच तेपण घेऊन जा आणि फकिरांना वाटा असे त्यांनी फर्मावले. नंतर बदाम-पिस्ते वाटून केलेली खीर आली. ही नुमान ह्यांना अतिशय आवडत असे. तिच्यासाठी ते सढळ हाताने खर्च करीत. पण तीसुद्धा ते थोडीशी चाखतात, न चाखतात तोच फकिरांना देऊन टाकायला त्यांनी सांगितले. हाशेमाइट पाहुण्याने आपला पेला घट्ट धरून ठेवला आणि तो म्हणतो, " मित्रा आपणच फकीर आहोत अशी कल्पना करूया आणि ह्या सगळ्या पक्वान्नांचा मनसोक्त स्वाद घेऊया. तुला ज्या गोष्टी आवडतात, ज्या तू चवीने खातोस त्या सगळ्या तू फकिरांना का देऊन टाकतोस ? फकिरांना त्यांची काय चव कळणार. सागुती आणि खजुराच्या वड्या त्यांना मिळाल्या की त्यांची चंगळ झाली. तेव्हा ही खीर काही इथून घेऊन जाऊ नकोस."

नुमान म्हणाले, " तुला जे दिसले ना ती माझी नेहमीची रीत आहे." मित्र म्हणाला, " ही फार वाईट रीत आहे. मी काही ती सहन करणार नाही. ही खीर तुला फकिरांना द्यायचीच असेल तर त्यांच्यासाठी दुसरी अशीच खीर बनवायला सांग. हिचा आनंद आपण लुटूया आणि हिची किंमत म्हणून फकिरांना पैसे दे." नुमान ह्यांनी उत्तर केले, " बरं, मी माझा हुकूम बदलतो आणि त्यांच्यासाठी अशीच खीर बनवायला सांगतो. पण पैशांचे असे आहे– फकिराला ह्या खिरीच्या किमतीच्या कितीतरी पट पैसे दिले तरी ते अशा खिरीवर खर्च करायला त्यांचे मन होणार नाही. त्यांना पैसे मिळाले की ते दुसऱ्या गोष्टींवर ते खर्च करतील. त्यांच्या अधिक निकडीच्या गरजा भागविण्यासाठी ते हा पैसा वापरतील. आणि अशी खीर स्वत: बनविण्याचे कसब त्यांना असत नाही. आता माझे असे आहे, की मला जी सुखे मिळतात त्यांत इतरांना भागीदार करून घ्यायला मला आवडते." मग आपल्या गुलामाकडे वळून तशी दुसरी खीर लगेच बनवून ती फकिरांना वाटायची आज्ञा त्यांनी त्याला केली. तसे करण्यात आले. ह्या प्रसंगानंतर नुमान जेव्हा कुणा मातब्बर पाहुण्याला पंक्तीला बोलावीत तेव्हा जे पदार्थ पाहुण्याला वाढण्यासाठी तयार केलेले असत तसेच पदार्थ फकिरांना

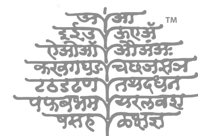
अनुक्रमणिका

वाटण्यासाठी म्हणून बनवायला ते सांगीत. आणि पाहुण्याने पोटभर जेवून घेतल्यानंतरच त्याच्यासाठी केलेले पदार्थ घेऊन जायला सांगीत.

काझी अब्दुल–हसन महंमद ह्यांनी मला असे सांगितले, की एक मनसबदार एका प्रमुख व्यापाऱ्याचे बरेच देणे लागत होता. पण तो परतफेडीची सतत चालढकल करीत होता. त्या व्यापाऱ्याने मला (अब्दुल –हसन यांना) असे सांगितले, की मग मी खलिफाकडे अर्ज करावा असे ठरविले. कारण हा मनसबदार मी कधीही त्याच्याकडे गेलो तर दार बंद करून घेत असे; आणि त्याच्या गुलामांकडून मला शिवीगाळ करवीत असे. आणि मी सौम्य प्रकारे, सामोपचाराने प्रश्न मिटवावा म्हणून प्रयत्न केले तर त्यांना दाद देत नसे. मग माझा एक मित्र मला म्हणाला, "मी तुझे पैसे परत मिळवून देतो. खलिफाकडे अर्ज करण्याचे कारण तुला पडणार नाही. माझ्याबरोबर ताबडतोब चल." तेव्हा मी त्याच्याबरोबर निघालो तो मला मंगळवार पेठेतील एका शिंप्याकडे घेऊन गेला. हा शिंपी म्हातारा होता. तो कपडे शिवीत होता आणि कुराण पढत होता. माझ्या मित्राने शिंप्याला माझी कहाणी सांगितली आणि मनसबदाराला भेटून माझ्यावरील अन्याय दूर करायची त्याला विनंती केली. मनसबदाराचे घर शिंप्याच्या घराजवळ होते. शिंपी आमच्यासोबत निघाला.

जाता जाता मी मागे रेंगाळलो आणि माझ्या मित्राला म्हणालो, "तू ह्या वृद्ध माणसाला, तुला स्वतःला आणि मला मोठ्या त्रासात लोटत आहेस. माझ्या ऋणकाच्या दरवाजाकडे तो पोचेल तेव्हा त्याला आणि त्याच्याबरोबर आपल्यालाही थपडा खाव्या लागतील. कारण अमुक अमुक प्रतिष्ठित गृहस्थाने आणि तमुक तमुक प्रतिष्ठित गृहस्थाने त्याची कानउघाडणी केली असता त्याने भीक घातली नाही. वजीराने त्याला सांगून पाहिले तरी त्याने दाद दिली नाही. मग आपल्या ह्या मित्राच्या सांगण्याची दखल तो थोडीच घेणार आहे?" माझा मित्र हसला आणि म्हणाला, "काही हरकत नाही. तू चल तर खरा आणि गप्प राहून काय होते ते पहा." आम्ही मनसबदाराच्या दाराशी आलो. त्याच्या गुलामांनी शिंप्याला पाहताच त्याचे अत्यादराने स्वागत केले; त्याच्या हाताचे चुंबन घ्यायला ते सरसावले पण तो त्यांना तसे करू देईना. मग ते त्याला म्हणाले, "महाराज, आपण येथे येणे का केले? मालक रपेट करायला गेले आहेत. पण आम्हाला आपल्यासाठी काही करणे शक्य असेल तर आम्ही ते ताबडतोब करू. पण तसे नसेल तर आपण आत या आणि मालक परत येईपर्यंत बसा." हे ऐकून मला धीर आला. आम्ही आत गेलो आणि बसलो. थोड्या वेळात तो मनसबदार परतला. शिंप्याला पाहून त्याने अति आदराने त्याला म्हटले, मी कपडे बदलण्याच्या आत आपला जो हुकूम असेल तो आपण मला फर्मावला पाहिजे. शिंप्याने मला त्याच्या व्यवहाराविषयी सांगितले. मनसबदाराने शिंप्याला म्हटले, घरात फक्त पाच हजार दिऱ्हेम (नाणी) आहेत. पण आपण ती स्वीकारावीत आणि उरलेल्या रकमेसाठी ही माझी सोन्याचांदीची खोगिरे तारण म्हणून ठेवून घ्यावीत. उरलेली रक्कम मी महिन्याच्या आत फेडतो. मी हे लगेच मान्य केले. त्याने नाणी आणून दिली आणि उरलेल्या रकमेच्या किमतीचे खोगीरही दिले. मग ते तारण माझ्याजवळ महिन्याच्या मुदतीसाठी राहील आणि ह्या मुदतीनंतर ते विकून माझ्या उरलेल्या रकमेची भरपाई करण्याची मुभा मला राहील अशा करारावर साक्षीदार म्हणून माझा मित्र आणि शिंपी ह्या दोघांच्या सह्या घेतल्या. मग मी त्या दोघांबरोबर निघालो. शिंप्याच्या घरी पोचल्यावर मी त्याच्यापुढे ती रक्कम ठेवली आणि म्हणालो, "महाराज, आपल्यामुळे अल्लाने माझा ऐवज मला परत मिळवून दिला. आपण त्याचा चवथा, तिसरा, निम्मा हिस्सासुद्धा स्वीकारला तर मला संतोष होईल. मी आपण होऊन आनंदाने हे आपल्याला देत आहे. त्याने उत्तर केले, "दोस्ता भल्याची परतफेड बुऱ्याने करण्याची तुला इतकी घाई का झाली आहे? अल्लाच्या दुव्यासोबत तुझा ऐवज घेऊन निघून जा कसा?" मग मी म्हटले, "माझी आणखी एक विनंती आहे." काय ती सांग, असे त्याने म्हटल्यावरून मी त्याला म्हटले, "मला एक गोष्ट सांगा. ह्या रियासतीतील अगदी मातब्बर माणसांना ह्या मनसबदाराने तिरस्काराने धुडकावून लावले. असे असताना त्याने आपल्याला दाद का दिली ह्याचे कारण मला सांगा." तो म्हणाला, "महाराज, आपल्याला जे हवे होते ते मिळाले; मग जो धंदा करून मी माझे पोट भरतो त्यात खोळंबा करू नका" पण मी आग्रह धरल्यावर तो म्हणाला, "ह्या मशिदीचा मी चाळीस वर्षे इमाम आहे. मी प्रार्थना चालवितो आणि कुराण

शिकवितो. खूप वर्षे झाली. एके दिवशी संध्याकाळची प्रार्थना करून मी माझ्या घरी परतत होतो. ह्या घरात तेव्हा एक तुर्क राहात असे. ह्या घरावरून मी जात असताना एक देखणी बाई रस्त्याने चालली होती. तो तुर्क दारू पिऊन धुंद होता. त्याने तिचा हात पकडला आणि आपल्या घरात तिला खेचू लागला. तिने प्रतिकार केला आणि मदतीसाठी ती ओरडू लागली. पण कुणी मदतीला आले नाही. ती आक्रोश करीत होती तरी तिला वाचवायला कुणी पुढे सरसावला नाही. तिचे एक म्हणणे असे होते, की तिच्या नवऱ्याने अशी शपथ घेतली होती की तिने एक रात्र जरी त्याच्या घराबाहेर काढली तर तो तिला घटस्फोट देईल; आणि त्या तुर्काने नवऱ्याच्या ह्या आज्ञेचा भंग करायला तिला भाग पाडले तर तो तुर्क गुन्हा करून-सवरून, तिची बेअब्रू करून वर तिला घरालाही पारखे करील. मी त्या तुर्काकडे गेलो, त्याला थांबविले आणि त्या बाईला त्याने सोडून द्यावे अशी विनंती त्याला केली. पण त्याने हातातील एक सोटा माझ्या डोक्यावर हाणला. मला दुखापत झाली. त्या बाईला तो जबरदस्तीने घरात घेऊन गेला. रक्त धुऊन काढले. जखम बांधली. आणि वेदना जरा सुसह्य झाल्यावर रात्रीची प्रार्थना करायला मशिदीत गेलो. ती संपल्यावर मशिदीतील भक्तगणाला मी म्हटले, "माझ्याबरोबर त्या तुर्काकडे तुम्ही चला, आपण त्याची कानउघाडणी करू. त्या बाईला तो सोडून देईपर्यंत आपण त्याचा पिच्छा पुरवू या." ते उठले आणि आम्ही त्याच्या घरासमोर गेलो. आम्ही खूप आरडा-ओरडा केला. तो बाहेर आला. त्याच्या मागे पुष्कळ गुलाम होते. त्यांनी आम्हाला खूप तडाखे दिले. त्याने माझ्यावर रोख धरला आणि मला असा एक फटका दिला, की त्याने मी मरायचाच. माझ्या शेजाऱ्यांनी मला मरणोन्मुख अवस्थेत घरी नेले. माझ्या घरच्या लोकांनी माझ्यावर उपचार केले. मी निजलो. पण वेदनेमुळे मला म्हणावी तशी झोप लागली नाही. मध्यरात्री मला जाग आली. झालेल्या घटनेविषयीचा विचार मनात आल्यावर मला झोप लागेना. मी स्वतःशी म्हटले : गडी रात्रभर दारू पीत राहिलेला असणार. किती वाजले असतील ह्याचे भान त्याला असणार नाही. मी मशिदीत जाऊन बांग दिली तर पहाट झाली आहे असे त्याला वाटेल आणि तो बाईला सोडून देईल. म्हणजे ती पहाटेपूर्वी घरी जाऊन पोचेल. दुहेरी आपत्तीतील एका आपत्तीमधून तरी ती वाचेल. जे संकट तिच्यावर गुदरले आहे ते गुदरले आहेच. पण तिचा संसार उद्ध्वस्त होण्याचे तरी टळेल. तेव्हा मी कसाबसा चालत मशिदीपर्यंत पोचलो आणि मिनारावर चढून बांग दिली. मग तिथेच बसून राहिलो आणि रस्त्यावर नजर ठेवून बाई घरातून बाहेर पडते का ते पाहू लागलो. ती जर बाहेर आली नाही तर मी प्रार्थना सुरू करणार होतो. म्हणजे त्या तुर्काच्या मनात सकाळ खरोखरीच झाली आहे ह्याविषयी संदेह राहिला नसता आणि त्याने बाईला सोडून दिले असते. थोडाच वेळ लोटला होता आणि बाई अजून घरातच होती. इतक्यात रस्ता घोडेस्वारांनी आणि पायदळा-तील सैनिकांनी भरून गेला. त्यांच्याबरोबर मशाली होत्या. माणसे ओरडून विचारीत होती, आता ज्याने बांग दिली तो कोण ? कुठे आहे तो ? माझा भीतीने थरकाप उडाला. तरी मी ठरविले की त्यांना सगळे सांगावे आणि बाईसाठी त्यांची मदत मिळते का ते पहावे. तेव्हा मी त्यांना ओरडून सांगितले की मी ती बाग दिली. ते मला म्हणाले, "खाली ये आणि खलिफाला—मुसलमानांच्या अधिपतीला—जे सांगायचे ते सांग." मला वाटले, चला, आता आपत्तीतून सोडवणूक व्हायची वेळ आली. मी खाली उतरलो आणि त्यांच्याबरोबर गेलो. मग मला आढळून आले, की ती नगररक्षकांची पलटण होती आणि बद्र तिचा प्रमुख होता. बद्रने मला खलिफापुढे उभे केले. खलिफाला पाहून माझी गाळण उडाली. मी थरथर कापू लागलो. पण त्याने मला धीर दिला. मग त्याने मला विचारले, "तुम्ही भलत्या वेळी बांग देऊन मुसलमानांना जे घाबरवून सोडले ते कशा-साठी ? आता काय होणार ? ज्यांना कामधंद्यावर जायचे असेल ते निष्कारण अवेळी जाणार आणि ज्यांना उपास करायचा असेल ते लगेच उपासाला सुरुवात करणार. उजाडण्यापूर्वी त्यांना खायची-प्यायची जी मोकळीक असते तिचा लाभ त्यांना घेता येणार नाही." मी म्हटले, "खलिफांनी मला माफी द्यावी. मग मी खरे काय ते सांगतो." त्यांनी मला सांगितले, "तुमच्या जीवाला धोका नाही." मग मी त्यांना तुर्काची सगळी कहाणी सांगितली; आणि अंगावरच्या जखमा दाख-विल्या. त्यांनी बद्रला ताबडतोब हुकूम फर्मावून त्या शिपायाला आणि बाईला आपल्यासमोर आणायला सांगितले. मग मला दुसरीकडे हालविण्यात आले.





अनुक्रमणिका

थोड्याच वेळात तुर्क आणि बाई ह्यांना खलिफासमोर पेश करण्यात आले. खलिफाने बाईला जे घडले होते त्याच्याविषयी प्रश्न केले आणि तिने मी सांगितली होती तीच हकीकत सांगितली. मग खलिफाने बद्रला हुकूम केला, की एक विश्वासू माणूस बाईच्या सोबतीला दे. त्याने तिला तिच्या घरी घेऊन जावे आणि तिच्या नवऱ्याला खलिफाच्या वतीने अशी विनंती करावी की त्याने आपल्या बायकोला सोडचिठ्ठी न देता तिला प्रेमाने वागवावे.

मग खलिफाने मला बोलावून घेतले. मी ऐकत उभा राहिलो असताना त्याने शिपायाला असे प्रश्न केले : तुला भत्ता किती मिळतो ? – अमुक इतका. तुला पगार किती मिळतो ?– अमुक इतका. ह्याशिवाय अवांतर प्राप्ती किती ?– अमुक इतकी. मग खलिफाने मेहेरबानीच्या स्वरूपात त्याला आणखी काय काय प्राप्ती झाली असणार ह्याचा पाढा त्याच्यापुढे वाचला. ही एकूण खूप मोठी रक्कम भरते अशी कबुली तुर्काने दिली. मग तुझ्याकडे बटक्या किती आहेत असे खलिफाने विचारले. त्याने संख्या सांगितली. मग खलिफा त्याला म्हणाले, "एवढ्या बटक्या आणि एवढी प्रचंड मालमत्ता ह्यांचा उपभोग तुला पुरेसा वाटला नाही म्हणून तू अल्लाच्या आदेशांचा भंग, सुलतानाच्या प्रतिष्ठेचा अवमान तर केलास पण तुला योग्य कृत्य करायला प्रवृत्त करण्याचा प्रयत्न करणाऱ्यावर हल्लाही केलास." एव्हापर्यंत शिपायाला पश्चात्ताप झाला होता. त्याने काही उत्तर दिले नाही. मग सुलतानाने एक गोणपाट, चुना करण्यासाठी वापरण्यात येणारी मुसळे आणि दोरखंड, बेड्या मागविल्या. शिपायाला बांधून त्याच्या हातापायांत बेड्या अडकविण्यात आल्या. त्याला गोणपाटात बंद करण्यात आले. मग सुलतानाने त्याला मुसळांनी कुटण्याचा हुकूम दिला. हे माझ्या समक्ष करण्यात आले. थोड्या वेळपर्यंत तो माणूस किंचाळत होता. मग त्याचा आवाज येईनासा झाला. तो मेला होता. त्याचे प्रेत टायग्रिस नदीत फेकून देण्याचा आदेश सुलतानानी दिला. त्याच्या घरातील सर्व चीजवस्तूही जप्त करण्यात आल्या. मग सुलतान माझ्याकडे वळून म्हणाले, "महाशय, कोणतीही गैर गोष्ट करताना जर आपल्याला कुणी आढळला, मग ती लहान असो, मोठी असो, किंवा ह्या स्वरूपाचा काहीही प्रकार घडताना आपल्याला आढळला तर आपण तो ताबडतोब दुरुस्त करावा; आणि तो करू पाहणाऱ्याची कानउघाडणी करावी. मग बद्रकडे अंगुली करून ते म्हणाले, हा तसे काही करू पहात असेल तर ह्याच्याही बाबतीत असेच वागावे. आणि जर आपल्यावर काही अनिष्ट प्रसंग ओढवला, आपले म्हणणे ऐकण्याचे कुणी नाकारले तर आपल्या दोघांमधील खूण आता ठरली आहे. आपण आता जी वेळ आहे त्या वेळी प्रार्थनेसाठी बांग द्यावी. आपला आवाज ऐकला की मी आपल्याला बोलावून घेईन आणि जो आपले ऐकणार नाही किंवा आपल्याला इजा करेल त्याला असे शासन होईल. मी त्यांच्यासाठी अल्लाचा दुवा मागितला आणि निघालो. मग ही कुणकुण सगळ्या शिपायांत पसरली आणि मी त्यानंतर जर कधीही कुणाला दुसऱ्याशी गैरवर्तन न करता सरळपणे वाग, किंवा त्याच्याशी दुराचार करण्यापासून परावृत्त हो म्हणून सांगितले तर सुलतानाच्या भीतीने तो माझे सांगणे पाळतो. त्यामुळे अजूनपर्यंत माझ्यावर बांग देण्याची पाळी आलेली नाही.

मला बगदादमध्ये अबुल फट नावाचा एक सुफी भेटला. तो एकाक्ष होता. अबू अब्दल्ला इब्न अल् –बुह्लुल ह्यांनी निमंत्रित केलेल्या एका मेळाव्यात तो सुरेलपणे कुराणाचे पठण करीत असताना मी त्याला पहिल्यांदा पाहिले. एका मुलाने कुराणातील एक वचन वाचून दाखविले. "(आम्ही दिलेला) इषारा ध्यानात यायला माणसाला जेवढा वेळ पुरेसा होईल तेवढे दीर्घ आयुष्य आम्ही तुम्हाला दिले नाही काय ?" (कुराण –३५·३४). हे ऐकून तो सुफी 'होय ! होय !' असे अनेकदा मोठ्याने ओरडला आणि निश्चेष्ट होऊन पडला. सबंध सकाळ तो बेशुद्ध होता. भजनी समुदाय पांगला तेव्हाही तो शुद्धीवर आला नाही. मी उतरलो होतो त्या घरातच ही सभा भरली होती. तो जेथे पडला होता तेथेच त्याला राहू देऊन मी बाहेर गेलो. तो दुपार ओसरल्यावर शुद्धीवर आला आणि मग निघून गेला. काही दिवसांनंतर मी चौकशी केली तेव्हा मला असे कळले की बगदादच्या कर्खं ह्या भागात वीणेच्या साथीवर गाणाऱ्या एका गायिकेचे गाणे ऐकायला तो गेला होता. गाता गाता तिने पुढील ओळी म्हटल्या :

ज्या दिवशी प्रत्येक माणूस आपापली सबब पुढे करील
त्या दिवशी तुझे मंगल वदन माझ्या वतीने माझी कैफियत मांडील.





ह्या ओळी ऐकून त्याच्या भावना इतक्या उचंबळून आल्या की तो आरोळ्या ठोकू लागला, आपली छाती बडवून घेऊ लागला आणि मूर्च्छित पडला. गाणे संपल्यानंतर लोक त्याला हालवायला गेले तेव्हा तो गतप्राण झाल्याचे त्यांना आढळले. त्याचे कफण करण्यासाठी लोक त्याला घेऊन गेले व ह्या घटनेचा मोठा बोलबाला झाला. ह्या ओळी ज्या गाण्यातील आहेत ते अब्दल समद बिन् अल्-मुहादाद ह्यांनी रचले आहे. त्यांच्या मागून सुली ह्यांनी ते इतरांना सांगितले आणि ते परंपरेने माझ्याकडे आले. गाणे असे आहे :

तुझ्या हालचाली बघून मी मुग्ध होतो
माझ्या भाग्याचा तू अधिपती आहेस
घरात तुझी वसती असेल तर मग
त्याला उजळा द्यायला दिवाही लागत नाही
तुझ्या ताबेदारीतून जर मी कधी मुक्त होऊ पाहिले
तर ईश्वर मला मुक्ती न देवो.
ज्या दिवशी प्रत्येक माणूस आपापली सबब पुढे करील
त्या दिवशी तुझे मंगल वदन माझ्या वतीने माझी कैफियत मांडील.

आत्यंतिक शारीरिक सहनशीलतेच्या संबंधात पुढील गोष्ट लक्षात ठेवण्यासारखी आहे : जेव्हा बाबक अल–खुर्रामि आणि त्याचा साथीदार माझियार ह्यांना खलिफापुढे आणण्यात आले तेव्हा खलिफा बाबकला म्हणाले, "तू जशी दुष्कृत्ये केली आहेस तशी पूर्वी कुणी केली नव्हती. (बाबकने एका धार्मिक-सामाजिक बंडाचे नेतृत्व केले होते.) आता त्याचप्रमाणे पूर्वी कुणी दाखविली नव्हती अशी सहनशीलताही दाखव." बाबक म्हणाला, "तुम्ही पहाच." नंतर शिक्षा देण्यासाठी जेव्हा त्यांना खलिफापुढे आणले तेव्हा खलिफाने आपल्यासमोर त्यांचे हातपाय तोडावे अशी शिक्षा फर्मावली. बाबकपासून सुरुवात करण्यात आली. त्याचा उजवा हात तोडण्यात आला आणि रक्त भळभळा वाहू लागले. बाबकने आपला सबंध चेहरा रक्ताने माखून घेतला. चेहरा विद्रूप दिसू लागला. बाबकने असे का केले असा प्रश्न त्याला विचारायला खलिफाने सांगितले. बाबकने उत्तर दिले : खलिफाला असे सांगा : माझे चार अवयव तोडण्याचा हुकूम तुम्ही दिला आहे आणि मला ठार मारण्याचा तुमचा निर्धार आहे. हातपाय तोडल्यावर बुंधे बांधून ते रक्तप्रवाह थांबविणार नाहीत. माझे मस्तक तोडेपर्यंत रक्त वाहू देतील. मला भीती होती ती अशी की रक्त इतके वाहून जाईल की माझा चेहरा त्यामुळे फिका पडेल. आजूबाजूच्या लोकांना वाटेल की मी जो फिका पडलो आहे तो मरणाच्या भीतीने, रक्त वाहून गेल्यामुळे नव्हे. म्हणून मी माझा चेहरा रक्ताने माखून घेतला. म्हणजे फिकेपणा दिसून येणार नाही. खलिफा म्हणाले, ह्याने केलेल्या गुन्ह्यांना क्षमा करणे अशक्य आहे. तसे नसते तर ह्या वीरवृत्तीबद्दल ह्याचा जीव वाचविणे योग्य ठरले असते. मग खलिफाने शिक्षेची अंमलबजावणी करणाऱ्याला आपले काम चालू ठेवायला सांगितले. बाबकचे हातपाय तोडल्यावर त्याचा शिरच्छेद करण्यात आला. त्याचे तोडलेले अवयव व धड एका पेटीत घालून, वर तेल ओतून, ती जाळून टाकण्यात आली. त्याच्या सहकाऱ्याचीही अशीच गत करण्यात आली. कुणीही ओरडला नाही किंवा कण्हला नाही.

बगदादमधील एका चोराची पद्धत अशी होती : जेथे कुटुंबे राहात अशा वाड्यात तो शिरायचा. नवरा बाहेर गेला आहे असे पाहून घरात जे मिळेल त्याच्यावर हात मारून निघून जायचा. जर त्याचे कृत्य उघडकीला आले किंवा नवरा अचानक परतला तर आपण घरातल्या बाईचे दोस्त आहोत आणि सैन्यातील एका अधिकाऱ्याचे आश्रित, दुय्यम अधिकारी आहोत असे तो सांगायचा. अंगरख्याच्या आत घातलेला लष्करी गणवेशही दाखवायचा. मग आपल्या दोघांच्याही हिताच्या दृष्टीने हा मामला आपल्या वरिष्ठापर्यंत पोचू देऊ नये अशी गळ घालायचा. ह्यात अशी सूचना अभिप्रेत असे, की जरी त्या गृहस्थाने त्याच्यावर व्यभिचाराचा आरोप केला आणि स्वतःच्या कुटुंबाची बेअब्रू करून घेतली तरी त्याला ह्या आरोपाखाली सुलतानापुढे उभे करणे शक्य होणार नाही. जरी त्या गृहस्थाने 'चोर, चोर' म्हणून कितीही आरडाओरडा केला तरी तो हीच गोष्ट परत परत सांगत राही. शेजारीपाजारी गोळा झाल्यावर तेही गृहस्थाला गोष्ट गुप्त राखायचा सल्ला देत. त्या गृहस्थाने असा काही प्रकार नाही, हा चोर आहे असे जीव तोडून सांगितले तरी बायकोवरील प्रेमामुळे तो आंधळा झाला आहे असे ते मानीत आणि चोराला निसटून जायला मदत करीत. कधीकधी त्याला सोडून द्यायला ते त्या

गृहस्थाला भाग पाडीत. तसेच त्या बिचाऱ्या बाईने ही गोष्ट नाकारली आणि डोळचांत पाणी आणून, हा चोर आहे असे शपथेवर सांगितले तर तो तिचा जार आहे ह्यावर त्यांचा अधिकच विश्वास बसे आणि त्याला सोडून द्यायला ते आणखी तयार होत. मग तो गृहस्थ सामान्यपणे घटस्फोट देई आणि त्याची त्याच्या मुलांच्या आईपासून फारकत होई. ह्या चोराने अशा प्रकारे अनेक घरांचा नाश केला आणि अनेकांची चीजवस्तू लुबाडून त्यांना गरिबीत लोटले. अखेरीस तो ज्या घरात शिरला त्यातील बाई ९० वर्षांची म्हातारी होती. हे त्याला माहीत नव्हते. घराच्या मालकाने जेव्हा त्याला पकडले तेव्हा त्याने नेहमीची बतावणी केली. मालक म्हणाला, "भामटचा, घरात माझ्या आई-शिवाय इतर कुणी नाही. ती ९० वर्षांची आहे. गेली ५० वर्षे ती प्रार्थना करीत रात्र काढते आणि दिवसा उपास करते. ती तुझ्याबरोबर किंवा तू तिच्याबरोबर प्रेमप्रकरणात गुंतला आहेस असे तुला म्हणायचे आहे का?" मग त्याने त्याच्या मुस्काटीत ठेवून दिली. शेजारी जमल्यावर त्या चोराने आपली नेहमीची कहाणी परत सुरू केली. त्यांना ती बाई किती धर्मपरायण, भाविक होती हे माहीत होते. तू खोटे बोलत आहेस असेच त्यांनी त्याला सांगितले. अखेरीस त्याने साऱ्या गोष्टी कबूल केल्या आणि लोक त्याला न्यायाधिशाकडे घेऊन गेले.

अबू मोहंमद अब्दल्ला बि. उमर अल्–हरीठी ह्यांनी मला पुढील गोष्ट सांगितली. वेगवेगळचा प्रकारच्या खडचांच्या अंगी जे वैशिष्टचपूर्ण गुणधर्म असतात त्यांची चांगली माहिती असलेल्या एका खोरासानमधील रत्नपारख्याने ती त्यांना सांगितली होती. हा रत्नपारखी म्हणाला : एकदा इजिप्तमध्ये मी एका फेरीवाल्याच्या दुकानावरून जात होतो. मला परिचित असलेल्या एका प्रकारचा एक खडा त्याच्याजवळ होता असे मला दिसले. खडा दिसायला सुबक आणि पाच ड्राक्म इतक्या वजनाचा होता. विकायला ठेवलेल्या मालात तो अगदी दर्शनी भागात ठेवलेला होता. माश्यांना दूर सारण्याचा गुण त्याच्या अंगी असतो हे मला माहीत होते. अनेक वर्षे हा खडा कुठे सापडेल का हे मी शोधीत होतो. मी त्याला पाहिल्याबरोबर त्याला मागणी घातली. त्याने पाच दिन्हेम अशी किंमत सांगितली. मी भाव कमी करण्याचा प्रयत्न केला नाही. उलट, पाच खणखणीत नाणी त्याला मोजून दिली. जेव्हा पैसे त्याच्या पदरात पडले आणि खडा मी ताब्यात घेतला तेव्हा तो माझी थट्टा करू लागला. तो कुणाला तरी म्हणाला, पहा, आपण देतो त्याची किंमत काय आणि घेतो त्याची किंमत काय ह्याची कल्पना ज्यांना नसते अशा गांवढळांना गंडविणे किती सोपे असते ! मी तुम्हाला खरे सांगतो, ही गोटी मी काही दिवसांपूर्वी एका पोराच्या हातात पाहिली आणि त्याच्यासाठी त्याला १/६ दिन्हेम दिला. आणि आता ह्या खुळचाला मी तो पाच दिन्हेमसाठी देत आहे. मी परतून त्याला म्हटले, खुळा तू आहेस, मी नाही, असे मला तुला सांगायचे आहे. – का बरे ? त्याने विचारले. मी त्याला म्हटले, माझ्यासोबत ये. मी तुला दाखवून देतो. मी त्याला बरोबर घेऊन निघालो. थोडचा अंतरावर आम्हाला एका वाण्याचे दुकान लागले. वाणी एका परातीमधून खजूर विकत होता आणि सर्वत्र माश्या घोंगावत होत्या. मी फेरीवाल्याला थोडचा अंतरावर उभे केले आणि त्या परातीजवळ गेलो. परातीवर तो खडा ठेवला. माश्या तेथून उडून जाऊ लागल्या आणि थोडचा वेळात तेथे एकही माशी उरली नाही. मग मी तो खडा काढून घेतला आणि माश्या तेथे परतल्या. खडा मी परत ठेवला आणि माश्या उडून गेल्या. असे मी तीनदा केले. मग मी तो खडा अंगरख्यात लपविला आणि म्हणालो, मूर्खा, हा माशी–खडा आहे. ह्याच्या शोधात मी खोरासानहून आलो आहे. आपल्याला त्याचा उपयोग असा की राजेलोक तो जेवणाच्या ठिकाणी ठेवतात. मग माश्या तेथे येत नाहीत. माश्या मारायला पंखे किंवा झडपणांची मग जरुरी लागत नाही. तू ह्याच्यासाठी ५०० दिनार मागितले असतेस तरी मी दिले असते. त्या माणसाने एक भलाथोरला सुस्कारा सोडला. तो इतका खोल होता की मला वाटले ह्याचा अंतकालच आला. पण थोडचा वेळाने तो सावरला. काही दिवसांनी तो खडा घेऊन मी खोरासानला परतलो. मी नस्र बी अहमद ह्या सुभेदाराला तो दहा हजार दिन्हेमला विकला.







गमावलेले कान

अशोक दा. रानडे

विषयाचा मुखडा ऐकताच काहीसे चमत्कारिक वाटेल. आजकाल असे झाले आहे की आपण काय काय गमावतो आहोत याची यादी वाढती आहे. मारुतीच्या शेपटासारखी ती तशी राहावी याची जणू काय चढाओढच लागलेली दिसते. आपण निरनिराळ्या वेळी निरनिराळी स्वातंत्र्ये गमावली; कलाकुसरकाम आणि विद्या गमावल्या; अनेक धान्यांच्या वैशिष्टचपूर्ण जाती नाहीशा झाल्या; पक्षी, खेळ, ऐतिहासिक परंपरा इत्यादी. परंतु आपल्या शरीरातलेच काही आपण गमावले आहे अशी हाकाटी कोणी केली नसावी. अतिप्राचीन काळी मणक्याच्या साखळीच्या शेवटी असलेली शेपटी आपण गमावली असे म्हणतात. त्या वेळी कोणी विलाप केला असेल कदाचित. पण तेव्हाच वानराचा नर झाला असावा ! तेव्हा या गमावण्याचे मनाला लावून घेण्याचे कारण नाही. पण आता जे नक्कीच आहेत अशा कानांबद्दल बोलू लागलो तेव्हा हा काय प्रकार असा प्रश्न निश्चित उभा राहील.

शीर्षकाचा अर्थ अगदी शब्दशः घ्यावयाचा नाही असा दिलासा आरंभीच देऊन टाकतो. कान आहेत. चांगले दोन आहेत. हात, पाय, डोळे, नाकपुड्या आणि कान यांच्या जोड्या निसर्गदत्त आहेत. आपल्या मदतीला तोंड मात्र एकच आहे ! सर्वज्ञात अशा आपल्या वाचाळतेच्या संदर्भात ही गोष्ट मोठी बोलकी म्हटली पाहिजे. आपण जेवढे ऐकतो, जितकी कृती करतो, जितकी वाटचाल करतो आणि जेवढे पाहतो त्याच्या निमपट बोलावे ही तर गर्भित सूचना नाही ना अशी जराशी टोकदार शंका मनाला चाटून गेल्याशिवाय राहात नाही ! असो. माणूस म्हणताच गृहीत धरता येण्यासारखी ही कानांची बाब. ते गमावले म्हणजे काय ?

कानाची रचना, त्याच्या विविध भागांचे कार्य यांसारख्या शास्त्रोक्त किंवा तांत्रिक गोष्टींचे विवेचन करण्याचा माझा इरादा नाही. तसा माझा अधिकारही नाही. पण काही फुटकळ बाबींकडे लक्ष वेधावेसे वाटते. आपले कान डोक्याच्या पृष्ठभागावर बाहेरून चिकटविलेले आहेत. डोक्यात असलेल्या खाचा असे त्याचे स्वरूप नाही. आणि त्याहून महत्त्वाची गोष्ट अशी, की (अंतर्कर्ण वगैरे आत असल्यामुळे) आपल्यापर्यंत पोचणाऱ्या ध्वनिलहरींना केंद्रित करावे, त्यांना दिशा मिळावी असा बाह्य कानाच्या आकाराचा हेतू आहे. गजबजाट फार असला आणि विशिष्ट ध्वनी ऐकू यावासा वाटला की अनेकदा आपण कानामागे हात धरून, पंजाच्या आडोशाने ध्वनी वळवू पाहतो. जणू काही तात्पुरतेपणे का होईना पण बाह्य कानाचे नसराळे मोठे व्हावे असा आपला खटाटोप असतो. वास्तविक पाहता कानांवर जबाबदारी मोठी हे ध्यानात येण्यासारखे आहे. डोळ्यांना मुख्यतः समोरचे व विशिष्ट मर्यादेत दोन बाजूंचे दिसते. कानांवर मात्र सर्व बाजूंनी येणाऱ्या ध्वनींचे ग्रहण करण्याची जबाबदारी असते. आणखी एक गोष्ट आपण विसरून चालणार नाही. अनेक वेळा वस्तू, पदार्थ इत्यादींच्या प्रत्यक्ष संपर्कात न येता संवेदना होणे हे फार आवश्यक असते. मुळातच डोळे आणि कान यांची कामगिरी अशा स्वरूपाची राहते आणि त्यात पुन्हा सर्व बाजूंची काळजी घेण्याची जबाबदारी कानांवर सोपविलेली आढळते. असे असले तरी कान आपल्याला हलविता मात्र येत नाहीत. जिकडून ध्वनी येत असतो त्या उगमाच्या दिशेने कान वळविता येत नाहीत. कुत्रा, घोडा, ससा इत्यादी प्राण्यांसारखे आपण कान 'टवकारू' शकत नाही. डोळे हलवा हवे तर पण कान तिथेच व तसेच. आणखी एक मौज पहा. आपल्याला कान बंदही करता येत नाहीत. झोपलो की डोळे बंद. दृष्टिआड सृष्टी. पण कान नेहमीच सताड उघडे. आपल्याला आवडो वा नावडो, कानांवर ध्वनी येणारच. मोठी जबाबदारी आणि त्याचबरोबर एक प्रकारची अगतिकता या दोहोंचा आढळ कानांची

अनुक्रमणिका

शरीर शास्त्रीय भूमिका तपासू लागले की निःसंशयपणे येतो.

या पार्श्वभूमीवर आता ध्वनीचे जे मुख्य तीन गुण त्यांकडे थोडा 'कान' देऊ. हे गुण सार्वत्रिक आहेत. म्हणून त्यांचा उल्लेख तरी केला पाहिजे. ध्वनी उच्च-नीच वाटतो, लहान-मोठा वाटतो आणि हा पुरुषाचा व हा स्त्रीचा; हा व्हायोलीनचा वा तबल्याचा वा झांजेचा असे त्याचे भेदही आपल्या प्रत्ययास आल्याशिवाय राहात नाहीत. ध्वनीच्या या तीन गुणांना तारता, गरिमा आणि ध्वनिवैशिष्टच असे म्हणतात. आपल्या कानांना या तिन्ही गुणांचा प्रत्यय सारख्या प्रमाणात येत नाही. म्हणजे या तिन्ही अंगांचा आपल्याला जो बोध होतो त्याला काही निश्चित मर्यादा पडतात. उदाहरणार्थ, तारतेच्या बाबतीत असे आढळते, की आपल्याला १६ ते २०,००० सा. प्र. से. इतक्या कंपनांचे ध्वनी ऐकू येऊ शकतात. दुसरे अंग गरिमा. जेमतेम ऐकू येणाऱ्या ध्वनीपासून (म्हणजे सुमारे १० डेसीबल) ते त्याच्या १० कोटी पट अधिक तीव्रतेचा ध्वनी एवढी आपली गरिम्याच्या बाबतची मर्यादा आहे. याचाच अर्थ असा की आवाक्याच्या बाजूने पाहता आपली श्रवणक्षमता तारतेपेक्षा गरिम्याबाबत जास्त आहे असे म्हणता येईल. राहिले ते ध्वनिवैशिष्टचाचे आवाके. ज्यामुळे एक ध्वनी दुसऱ्यापेक्षा निराळा असे जाणवते; ज्यामुळे त्याचे स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व आपल्या प्रतीतीस येते त्या ध्वनिवैशिष्टच या ध्वन्यंगाचे महत्त्व सहज मान्य होण्यासारखे आहे. पण तरीही आश्चर्याची गोष्ट अशी की या बाबतीतला आपला आवाका किती यासंबंधी विचार फार अपुरा आहे.

माझ्या मते ही गोष्ट जरा गंभीर आहे. कारणे काहीही असोत पण ध्वनिवैशिष्टचे टिपण्यासंबंधीचा मानवी आवाका किती हा विषय आपण तितका महत्त्वाचा न मानणे यात बरेच काही बिघडते आहे. ढोबळपणे बोलावयाचे तर असे म्हणता येईल की, तारता, गरिमा या गुणांनी ध्वनीचे शरीर सिद्ध होते– लांबीरुंदीमुळे वस्तूने किती अवकाश व्यापावा हे ठरावे त्याप्रमाणे. पण ध्वनीचा आशय कोणता असे विचारले तर ध्वनिवैशिष्टच असेच उत्तर द्यावे लागेल. ध्वनीची भौतिक मापने करण्यापलीकडे जाणे शक्य होते ते ध्वनिवैशिष्टचामुळे. कारण ध्वनिवैशिष्टच म्हणजे गुणवत्ता. एखाद्या माणसाचा आवाज उंच वा नीच, लहान की मोठा हे सांगून आपल्याला काय कळते ? फक्त त्याच्या आवाक्याची मोजमापे कशी असावीत याविषयीची माहिती. याउलट, कर्कश, मधुर, वसकट, गेंगाणा, खरखरीत, जाडा, चढचा पट्टीचा, ढाला इत्यादी विशेषणांनी आवाजाचा निर्देश करत असताना आपण निखालसपणे त्याच्या गुणवत्तेविषयी बोलू पाहात असतो. प्राण्यांनाही कान असतात. त्यांनाही तारता, गरिमा, बोधन होत असते. इतकेच नव्हे तर अनेकदा आपल्यापेक्षा त्यांचे या अंगाबाबतचे आवाके अधिक असतात. पण प्राण्यांना आपण हुशार म्हणतो, त्यांना आपण बोललेले समजते असे म्हणतो, त्यांचे ध्वनिवैशिष्टचबोधन इतरांपेक्षा चांगले असते असे माझे निरीक्षण आहे.

सोयीसाठी थोडे मागे जाऊ. तारता आणि गरिमा यांवर विचार का जास्त झाला ? एक कारण असे, की पदार्थविज्ञानाची शाखा म्हणून ध्वनिशास्त्राचा अभ्यास होत राहिल्याकारणाने भौतिक घटना, मोजमापे इत्यादींच्या साहाय्याने वस्तूचे होणारे वर्णन यांनाच महत्त्व राहिले. नेमकेपणा हवा तर पदार्थविज्ञानाची कास धरा असा घोष होत राहिला. त्यात पुन्हा एक दुय्यम कारण असे, की दोन परिमाणे एकाच वेळी नोंदविण्याची, त्यांच्या परस्परव्यवहारांचे आलेख तयार करण्याची तंत्रे जरी बरीच विकसित झाली असली तरी मुळातच 'काला'सारख्या चल अक्षावर ध्वनिघटना घडत असल्यामुळे जरा पंचाईत झाली. परिणाम असा झाला की परवापरवापर्यंत तीन ध्वनी-परिमाणे, एक चल-अक्ष यांच्याशी मुकाबला करून शास्त्रोक्त आणि नेमकी मांडणी करण्यासाठी ध्वनिघटना 'स्थिर' मानून–म्हणजे काल-अक्षावर जणू काही तिला थिजवून ठेवून– अभ्यास चालू ठेवण्यात आला. आणि इकडे पाहिले तर ध्वनीच्या तिन्ही अंगांपैकी, विशिष्ट कालावधीभर, कमी-अधिक आणि निरनिराळ्या वेगाने जर कोणते ध्वन्यंग सिद्ध होत असेल तर ते ध्वनिवैशिष्टच हेच होय. म्हणजे एका दृष्टीने पाहता ठरीव अभ्यास पद्धतीत बसत नाही म्हणून, ज्याचा शोध घ्यावयाचा त्याचे स्वरूपच मुळी विकृत अभ्यासाच्या सुलभतेसाठी सोपे, साधे मानण्यात आले. ध्वनिवैशिष्टचाबाबत संशोधकांनी जरासे न ऐकल्यासारखे का केले असावे याचे आणखीही एक कारण आहे. एकदा का ध्वनिमाध्यमांतून मानवी जीवनाचे आविष्कार सिद्ध करावयाचे म्हटले की बहुतेक वेळा दूरच्या अंतरावरील व्यक्तीशी त्वरित

अनुक्रमणिका

संपर्क प्रस्थापित करण्यासाठी कार्यक्षम व्यवस्था उभारणे हीच पहिली गरज असते. म्हणजेच तारता आणि गरिमा हीच ध्वनीची अंगे महत्त्वाची ठरतात. लांब अंतरे तोडून ध्वनिसंकेत ग्राहकापर्यंत पोचता करणे याच अंगांमुळे शक्य होते. ध्वनीचे एक लक्षण असे की एका विशिष्ट मर्यादेपलीकडे तारता आणि गरिमा यांत वाढ झाली. ध्वनिवैशिष्ट्यांची खास प्रतीती येईनाशी होते. जलद गतीने धावणाऱ्या व्यक्तीचे नाकडोळे कसे आहेत ते नीटसे कळू नये तसाच हा प्रकार समजावा. ध्वनिवैशिष्ट्य म्हणजे प्रत्येक ध्वनीचा खास तोंडवळा होय आणि त्याचा बोध व्हायचा तर इतर दोन्ही परिमाणे मर्यादेत हवीत. आज आपल्याकडे सूक्ष्म-ध्वनिग्राहक आहेत. ध्वनिक्षेपकही आहेत. ध्वनीचे तोंडवळे रेखीवपणे समोर आणणे आता सहजशक्य आहे. म्हणून दिवसेंदिवस परिणाम महत्त्वाचे ठरणार ते ध्वनिवैशिष्ट्याचे. मागे पडणार ती परिमाणे तारता व गरिमा ही होत. आपल्या गुंतागुंतीच्या, सुसंस्कृत जीवनाचे जर प्रामाणिक आविष्कार साधावयाचे असतील तर निदान असे व्हायला हवे. ते स्वाभाविक पण आहे व इष्टसुद्धा.

ध्वनिवैशिष्टयाकडे आपला मोहरा अधिकाधिक का वळवायला हवा याची कारणे सांस्कृतिक बदलात सापडतात. वन्य माणसापेक्षा आपले सामाजिक गट मोठे आणि संमिश्र असतात. याच समाजात परस्पर-संपर्काची क्रिया गुंतागुंतीची, काहीशी नाजूक, आणि तितकीच अत्यावश्यक ठरते. कारण भिन्नभिन्न गटांनी तयार झालेल्या समूहास संतुलितपणे कार्यान्वित करणे जमले नाही तर सर्व व्यवहार, दळणवळण थंडावते. क्षुल्लक वाटणाऱ्या गोष्टींनी समाजाचे विघटन वेगाने झालेले आपण पाहतो तेही अशाच समाजात. मुद्दा असा की ज्या समाजात जीवरक्षण गृहीत धरता येते त्याच समाजात ध्वनीची गुणात्मक अंगे महत्त्वाची ठरतात. प्राचीन माणसाचे कान तीक्ष्ण असावेत. वन्य माणसांचे ते तसे असतातच. पण गुणात्मक ध्वन्यंगावर भर हे नागरी संस्कृतीचे खास लक्षण असते– आणि आपले कान कमी तीक्ष्ण असतात. तीक्ष्णता म्हणजे प्राथमिक ध्वनिसंकेताचे बोधन होण्यासाठी आवश्यक असलेली संकेताची ताकद होय. नागरीकरण होत असलेल्या समाजात ही शक्ती कमी असली तरी चालते. ही शक्ती आपण नक्कीच गमावली. पण याची जागा गुणात्म अंगाच्या विकसनाने घेतली. नागरी जीवनात या विकसनाच्या खुणा दिसल्याशिवाय राहात नाहीत. उदाहरणार्थ, ध्वनिसंकेतांचे संघटन होते ते भाषा व संगीत या दोहोंत. आणि या दोहोत ध्वनी केवळ संवेदना म्हणून घेतला जात नाही. या दोन्ही क्षेत्रांत ध्वनीच्या अनुभवांना अर्थ प्राप्त होतात. अनुभवांची प्रतवारी पण इथेच लागते. ध्वनी म्हणजे एक मूल्यात्मक अनुभूती होय. ध्वनी म्हणजे केवळ भौतिक घटना नव्हे याचा जेव्हा प्रत्यय येतो त्याच क्षणी भाषिकता आणि सांगीतिकता या प्रकृतींचा आढळही होत असतो. या दोन्ही प्रकृतींची दुसरी बाजू सामाजिकता ही आहे. एका अर्थी समूहापासून समाजापर्यंतची मानवाची वाटचाल म्हणजेच उद्‌गारापासून भाषेपर्यंत आणि रंजित नादापासून सांगीतिकतेपर्यंतचे अंतर तोडणे होय. भाषेचे साहित्य आणि सांगीतिकतेचे संगीत होणे हा याही पुढचा टप्पा झाला. ध्वनीच्या संदर्भात पाहता या टप्प्यावर तारता व गरिमा या अंगांपेक्षा ध्वनिवैशिष्टयास अधिक महत्त्व येते, यायला पाहिजे. तसे ते न येणे हे समाजमनाची प्रकृती निकोप नसल्याचे लक्षण आहे. ज्याविषयी संस्कृतीशास्त्रज्ञांनी नोंद घ्यावी, समाजातल्या घटकांनी जागरूक व्हावे आणि समाजधुरीणांनी आवश्यक ती उपाययोजना करावी अशी ही बाजू आहे. गुणवत्तेचा ऱ्हास कधी एकदम लक्षात येत नाही पण त्याची चाहूल बरीच आधी लागत असते. आज या भावी ऱ्हासाचा पायरव कुठे कुठे ऐकू येत आहे याची काही उदाहरणे मी आता नोंदणार आहे.

परंतु यापूर्वी एक ‘छोटीसी बात’ सांगितली पाहिजे. कानाचा शारीरिक संबंध प्रत्यक्षतः आणि निकटचा, असा नाक व घसा या इंद्रियांशी असतो हे सर्वज्ञात आहे. अर्थ असा, की कानाचा विचार करताना घशाचा व नाकाचाही विचार करावा लागतो. आपले विवेचन शरीरशास्त्रीय नाही तेव्हा कान–नाक–घसा यांची चर्चा न करता आपण त्यांच्या आविष्काराकडे लक्ष पुरविणार ही गोष्ट उघडच आहे. त्यातही पुन्हा नाकाचे ‘आविष्कार’ तर जवळ जवळ पूर्णतः बाजूला राहतील. वास्तविक पाहता गंध आणि आवाज यांच्या परस्परसंबंधांविषयी बोलणे शक्य आणि आवश्यकही आहे. पण आजचे आख्यान ते नव्हे इतकेच. इत्यर्थ असा की ध्वनिग्रहण आणि ध्वनीचे उत्पादन या दोहोंचा विचार आता जवळ जवळ बरोबरीने केला पाहिजे. ध्वनीचे उत्पादन झालेच नाही तर त्याचे ग्रहण कसचे होणार ? हा प्रश्न तर उभा राहणारच. पण अधिक बारकाव्याचा एक तपशील आहे. आपल्या शरीरातील सर्व ग्रहणेंद्रिये सारख्याच पातळीवरची कशी मानता येतील ? खरे पाहता कान हे एकच ग्रहणेंद्रिय असे आहे की ज्याच्या विषयाचे (म्हणजे ध्वनीचे) उत्पादन करण्याची यंत्रणासुद्धा आपल्या शरीरात आहे. निरनिराळ्या इंद्रियांच्या व्यवहाराच्या तुलनेने पाहता ध्वनीचा व्यवहाराचा विचार करताना अधिक प्रमाणात मानव केंद्रित होणे अपरिहार्य म्हटले पाहिजे. परिणामतः आपली ध्वनिग्रहणाची क्षमता आणि आपल्याला स्वतःला शक्य असलेल्या ध्वन्युत्पादनाचे स्वरूप या दोहोंमधील नाते सर्व ध्वनिविचारांतील महत्त्वाचा संदर्भबिंदू ठरतो.

सर्वसाधारण बोलण्यात वापरल्या जाणाऱ्या आवाजांची तपासणी केली तर असे आढळते की पुरुषांचा मूलस्वन १४५ सा. प्र. से. तर स्त्रियांचा २३० सा. प्र. से. असतो. गायनाच्या क्रियेत उपयोगात येणारे आवाज पाहिले तर असे आढळते की मानवी आवाज सुमारे

अनुक्रमणिका

८० ते १५०० सा. प्र. से. मर्यादांतले असतात. हे झाले कंप्रतांचे. गरिम्याबाबत मानवी आवाजाची क्षमता नेमकी किती ते सांगणे कठीण असले, तरी हलकी कुजबूज ते ओरडणे अशी मर्यादा समोर ठेवली तर सुमारे २० ते ८० डेसीबल्स असा हा आवाका राहतो असे म्हणता येईल. मुद्दा असा की, कान किती ऐकू शकतो ही मर्यादा मानवी आवाज काय करू शकतो यापेक्षा बरीच जास्त आहे. हे अंतर आपण मानवी संज्ञेने वाद्ये निर्माण करून भरून काढत असतो हे सहज ध्यानात येईल. वाद्यांची मर्यादा उच्चतेबाबत बोलावयाचे तर १६ सा. प्र. से. कंप्रतेपासून सुमारे ८५०० सा. प्र. से. पर्यंत असते. परंतु मुद्दा असा की आपल्याला केवळ क्षमतांचा विचार करून भागणार नाही. गुणवत्तेचा विचार हे आपले लक्ष्य हवे. म्हणजे असे की पुन्हा आपण ध्वनिवैशिष्टयाच्या संदर्भात जो सूर पकडला होता तिथेच येऊन ठेपतो. साध्या शब्दांत बोलावयाचे तर असे म्हणता येईल की आपल्याला काय रुचते, आपण काय करू शकतो आणि आपल्याला काय सहन करता येते या तीहीमधला फरक आपण ध्यानात घ्यायला हवा. पहिल्याने अभिरुची, दुसऱ्याने क्षमता तर तिसऱ्याने सहनशक्तीच्या मर्यादा दर्शविल्या जातात असे म्हणण्यास हरकत नाही. माझी तक्रार अशी की ध्वनीच्या संदर्भात आज अभिरुचीकडे दुर्लक्ष होते आहे. क्षमता आणि सहनशक्ती यांच्या कसोटया लावण्यातच सारे दंग झाले आहेत. यामुळे होणारे तोटे पुष्कळच आहेत. कानाबाबत बोलत असल्यामुळे भाषा आणि संगीत यांच्याकडे जास्त लक्ष देऊनच मी विचार मांडला आहे, पण अभिरुची गमावण्याचा रोग जडला आहे तो एकूण सांस्कृतिक दृष्टिकोणालाच.

प्रथमतः भाषेची ध्वनीच्या संदर्भात तपासणी करा. आजकालचे बोलणे ऐका. मुले, आई-बाप, विद्यार्थी, शिक्षक, नट, वकील आणि पुढारी इतके समाजातले घटक बोलत असतात. कसे असते यांचे बोलणे? बोलण्यातला आशय तात्पुरता बाजूला ठेवू. ज्यांचा आशय चांगला असतो असे जरी लोक घेतले तरी त्यांचे बोलणे कसे असलेले आढळते?

पहिली गोष्ट म्हणजे बोलणी अस्पष्ट असतात. स्वच्छ उच्चारण अंतर्धान पावले आहे. भाषणात खरे म्हणजे वर्णभेद हवा. तो अदृश्य होत चालला आहे. स्पष्टास्पष्टता म्हणजे शुद्धाशुद्धतेपेक्षा निराळी गोष्ट आहे. प्रमाण-भाषा नसते, ग्रांथिक-भाषा आता मागे पडत असून बोली भाषा महत्त्वाच्या ठरत आहेत इत्यादी मुद्दे ध्यानात घेऊनसुद्धा मराठी भाषेतले (तरी) सर्व ध्वनी आपल्याला उच्चारता यावेत याचे भान बोलल्यांना नाही. वर्णांची विविधता ही भाषेला गुणवत्ता प्रदान करणारी गोष्ट आहे. सत्य गोष्ट अशी की ध्वनीचे भेद टिपण्याची क्षमता आणि प्रवृत्ती या दोन्ही आपण गमावलेल्या बाबी आहेत. त्याचेच अपरिहार्य प्रतिबिंब आपल्या बोलण्यात दिसू लागले आहे. ढोबळ ऐकण्यामुळेच ढोबळ बोलणे अवतरते. इतकेच नव्हे तर त्याचा प्रचारही वाढू लागतो. भाषणातली विविधता जाऊन अनेक ध्वनी एकातच कोंबून तयार होणारे ध्वनींचे 'होल्ड ऑल' त्यांच्याऐवजी वापरात येतात.

अस्पष्ट बोलण्यातला तोटा या ना त्या प्रकारे जाणवल्याशिवाय राहात नाही याचे एक प्रमाण आहे. अनेकजण स्पष्ट बोलण्याचा चुकीचा प्रयत्न करतात— भाषिक व्यंजनांचा कोरीव उच्चार करून. यामागे अज्ञान आहे. स्पष्ट बोलण्यात कार्य करणारी भाषणशक्ती शब्दांमधल्या स्वरध्वनींमुळे शक्य होत असते. ध्वनिवैशिष्टय म्हटले ते या स्वरांच्या निर्दोष उत्पादनावरच अवलंबून असते. गायनात याही स्वरांवर भर देण्याची परंपरा सर्वत्र आढळते ती याच कारणामुळे. भाषणशक्ती निर्माण करण्याची जबाबदारी या स्वरध्वनींवर असते याचे भान न ठेवता तुटके स्वरोच्चार करत राहिल्याकारणाने अस्पष्टपणाबरोबरच एक विलक्षण नेबळेपणाही भाषणात डोकावू लागतो. स्वरध्वनींच्या कार्यांचे आपल्याला विस्मरण झाल्याचे एक गमक म्हणजे अजूनही आपण तारता व गरिमा या अंगांवर भरवसा ठेवून आपले भाषिक व्यवहार परिणामकारक व्हावेत म्हणून धडपड करताना दिसतो. तेच तेच चढ-उतार, तेच शब्द वापरणे, पर्यायाने त्याच लकबी व हातवारेही तेच! अशी ही साखळी वावरताना दिसते. भाषिक संपर्कक्रिया इतकी रंगहीन झाल्याची आपत्ती यापूर्वी फार कमी वेळा आपल्यावर कोसळली असावी. स्वर-ध्वनी नाहीत तर ध्वनींना रंग नाही आणि शरीरही. आपले सर्व शब्द आज 'सुस्वागतम्' मधल्या मोडक्या 'म' चे अनुकरण करताना आढळतात. व्यंजने काय किंवा स्वर काय दोन्ही ध्वनी आहेत. ते व्यक्तिभूत ध्वनी म्हणून अनुभवता न आले तर ध्वनींचे सैनिकीकरण होते. तसे आज होऊ पाहात आहे.

एक अनुषंगिक म्हणण्यासारखा परिणाम माझ्या कर्णोत्पत्तीस आला आहे. भाषेत लयबद्धतेचा आढळ कमी होऊ लागला आहे. व्यंजने, स्वरध्वनींचे मिळून शब्द तयार होत असतात. व्यंजने व स्वरध्वनी यांच्या उच्चारास एक निश्चित कालावधी लागत असतो. थोडक्यात सांगायचे तर आपल्या उच्चारणांती अर्धवट उत्पादनामुळे यांना धक्का पोचला आहे. वाक्ये बोलली जातात पण कालावधींनी बनलेली नीटस आकृती या वाक्यात अभावाने आढळते. लयबद्धता म्हणजे एकसारखेपणा नव्हे. लयबद्धता म्हणजे एकसारखेपणाशी शिवाशिवी आणि मधूनमधून कालावधींच्या समानतेचा अवतार. हिलाच छंदोबद्धता म्हणतात. नेहमीच्या बोलण्यातही मधूनमधून छंदोबद्धता अवतरते तेव्हा या लयबद्धतेस उठाव येतो पण एरवीसुद्धा तिची गुप्त सरस्वती आपले अस्तित्व जाणवून देतच असते. कान तयार होतात– संगीतकाराच्या भाषेत बोलावयाचे तर– ते या तऱ्हेच्या छुप्या पण निश्चित संगीतात्मतेमुळे. कान आता तयार होत नाहीत. ते तयार करावे लागतात. केवळ एका नादमुग्ध संस्कृतीत वाढल्यामुळे ज्या गोष्टी नकळत रक्तात भिनावयाच्या त्या आता मुद्दाम करून घ्याव्या लागतात. परिणाम असा की खरोखर ज्या 'आतल्या' गोष्टी म्हणावयाच्या त्या उपऱ्या बनून येतात. जो आच्छादान करतो तो छंद असा एक अर्थ आहे, जो मोह पाडतो तो छंद असाही प्राचीन अर्थ आहे. दोन्ही प्रत्ययकारी अंगे भाषेत हवीत. ज्या संस्कृतीचे कान निकोप तिथे ते असतात. आपल्या भाषेतील किती म्हणी वा वाक्प्रचार आपल्या बोलण्यात ऐकू येतात ? नवीन किती तयार होत आहेत ? म्हणी इत्यादी तयार होण्याची क्रिया मंदावली आहे. याला कारण लुप्त होत असलेली लयबद्धता हे होय. नादरूपांचा आनंद घेण्याचा कानांना जणू विसर पडला आहे. पाठांतर गेले आहे. मोठ्याने वाचण्याची सवय पण भूतकाळात जमा झाली आहे. संकलित परिणाम असा की कानांना विविधता समजेना आणि हवीहवीशीही वाटेना. सांखळी परिणाम बोलण्यात उतरला आणि बोलण्यात सर्व तऱ्हेचा बेरंग, तोच तोपणा आला.

व्यंजने, स्वर, भाषा, लयबद्धता, छंद या मार्गाने चालणारा आपला विचार अगदी विना–खडखडाट सांधा बदलून 'साहित्यात' शिरला आहे. साहित्य ही संज्ञा सुमारे ७ व्या शतकात प्रचारात आली असे म्हणतात. त्यापूर्वी वाङ्मय हीच संज्ञा सर्वमान्य होती. याचा अन्वयार्थ सहज ध्यानात येण्यासारखा आहे. असो. साहित्यात कान कुठे सापडतात ? यमके, अनुप्रास इत्यादींना कानाचे विषय म्हणता येईलच. मुक्तछंदाच्या चळवळीबरोबर छंदोबद्धतेला नापसंत करण्याची एक जोरदार लाट आली होती. यमकादींना नाके मुरडण्याचीही तशीच लाट आली होती. पण ही एक प्रतिक्रिया असावी असे म्हणण्यास जागा आहे. कारण या सर्व गोष्टी गद्य-पद्यांत कमीजास्त प्रमाणात पण पुन्हा येत आहेतच. प्रश्न असा की आपण कर्णसुख किती काळ टाळणार ? पण मला थोडा अधिक खोलवरचा मुद्दा मांडावयाचा आहे. आपल्या साहित्यात कर्णसंवेदनांना कमी जागा मिळत नाही काय ? दृक्संवेदनांना टिपण्यात आपण जितके तत्पर असतो तेवढे कर्णसंवेदनांबाबत नसतो हे खरे नाही का ? आवाजाची वर्णने करणारी विशेषणे कमी, आवाज काय काय करतो याची कल्पना देणारी क्रियापदेही तशीच कमी. आमच्या साहित्यात येणारे संगीतविषयक व वाद्यविषयक उल्लेख इतके अल्पसंख्य आणि ठराविक असतात की त्यांवरून २१ व्या शतकातल्या संशोधकाने आजच्या संगीताविषयी कल्पना केली तर काय होईल याची मला कल्पनाच करवत नाही ! अस्तित्वात नसलेलेसुद्धा कवीने पहावे अशी त्याची महती वर्णिली आहे. पण इथे मात्र जे वाजते-गाजते तेसुद्धा आमच्या साहित्यकाराला ऐकूही येत नाही अशी परिस्थिती आहे. दिड्दा वाजणारी सतार, करुणस्वरी सारंगी, लग्नात शहनाई, भजनात टाळ-मृदंग, कृष्णाची मुरली आणि धनगराचा ढोल यापलीकडे आपण फारसे गेल्याचे आढळत नाही. आणि यातही खास गत अशी की किती वाद्ये उल्लेखिली याचा संबंध किती वाद्यांच्या ध्वनिसंवेदनांचा लेखकांच्या कानांवर असर झाला या प्रश्नात शोधावा लागतो. म्हणून हा प्रपंच. वाद्यावाद्याप्रमाणे ध्वनीसंवेदना बदलते, ध्वनीचा आशयही बदलतो. तरीही या संवेदनांना शब्दरूप देणारी प्रतिभा मात्र साचेबंद प्रतिक्रिया व्यक्त करत राहते याचा अर्थ काय ? याचा अर्थ असा की कवींचे कान चालले आहेत किंवा गेले आहेत. डोळ्यांच्या 'जुलुमगिरी' मधून अजून आमचे साहित्यकार बाहेर पडू शकले नाहीत. आमच्या नाटककारांचे संवाद 'पुस्तकी' का वाटतात ?

ते लिहिले आहेत असे का वाटते ? ते बोलून पाहताना प्रवाहित्व नाही असे का वाटते ? कारण इतकेच की त्यांची लेखणी लिखित शब्दाच्या दुबळ्या व नाकासमोर बघून चालणाऱ्या रेषांच्या रूळांमध्येच वावरू शकते. कानांवर सर्व बाजूंनी एकाच वेळी येणाऱ्या निरनिराळ्या नादलहरींची संगती लावण्याची संगीतविद्या त्यांना उमगलेली नाही. त्यांनीही स्वतःचे कान तयार केले पाहिजेत. चित्रपटांचे संवाद नाटकांसारखे, नाटकांचे कादंबऱ्यांसारखे आणि कादंबऱ्यांतले संवाद म्हणजे निबंधांतील उताऱ्यांची जोडणी असा प्रकार अजूनही पुष्कळ ठिकाणी दिसतो याचे कारण 'कर्णशक्ती' कमी पडते हेच होय.

प्रसंगानुसार क्रम बदलून महाराष्ट्राची म्हणून खास तीन 'वेडं' अभिमानाने याद केली जातात. राजकारण, नाटक आणि संगीत ही तीन 'वेडं' होत. जरुरीप्रमाणे यांचे मिश्र रागही तयार होतात आणि नाटकी राजकारण, राजकारणी नाटक/नाटकवाले इत्यादी सिद्ध होतात ! असो. कानाच्या संदर्भात संगीताकडे वळले की पहिल्याने लक्षात येणारी गोष्ट म्हणजे वाढत्या आकाराचे वाद्यवृंद होय. आपण ही तरकीब पाश्चात्त्यांकडून उचलली ही गोष्ट खरी आहे. आणि यात काही बिघडले नाही. कारण भारतीय संगीत व्यवहारात काही जर कमी पडत असेल तर सामूहिकता आणि स्वनरंग यांचा... यामुळे समूहगायन, वृंदवादन वाढावे म्हणून होणारे प्रयत्न स्वागतार्ह म्हटलेच पाहिजेत. पण इथेही पुन्हा प्रेरणा योग्य असूनही मार्गक्रमण भलत्याच रस्त्याने चालू आहे. उदाहरणार्थ, एका बाजूस जास्त जास्त व्हॉयलीन, रिदम–वाद्ये इत्यादींचा भरणा तर दुसरीकडे....

दिलरुब्यासारखे वाद्य प्रचारात आणून त्याचा लोप करण्यात आपणच पुढाकार घेतला ! भारतीय संगीतपरंपरांत अनेक आदिम, लोक इ. वाद्ये असूनही त्यांच्याकडे आमचे लक्ष किती गेले ? पियानो, क्लॅरिनेट वा दक्षिण अमेरिकेतील लयवाद्य आणल्याचे दुःख नाही, पण काळ सोकावतो ! भारतात उपलब्ध वाद्यांकडे कान टवकारून बघावेसे का वाटत नाही ? संगीतावरच्या ग्रंथांतून वाऱ्याने तारा झंकारून वाजणाऱ्या वाद्यांचेसुद्धा उल्लेख आहेत. हे संदर्भ जिवंत करण्याचे प्रयत्न का होऊ नयेत ? मुद्दा असा, की स्वनरंगाच्या प्रेमात पडणारे कान हवेत. मग हा स्वनरंग कोणत्याही वाद्यापासून मिळो, अगदी भारतातल्यासुद्धा–अशी भूमिका हवी. जागृत कानाचे हे लक्षण होय. असे कान नसल्यास, संगीत फार लवकर तेच ते भासू लागते.

कधी कधी असे वाटते की, भारतीयांचा पिंड गरिम्यावरच अजूनही पोसला जातो. आमच्या आरत्यांमधले संगीत केव्हाच विसरलेपणात जमा झाले आहे. राहिला आहे तो गदारोळ. आरत्यांची सुंदर रचना, छंदांची विविधता, चालींमधले सोपे आणि तरीही गोंडस भेद यांपैकी आज काय प्रत्ययाला येते ? या सर्वांना एकच गदारोळाचे रूप देण्यात आपण गमावलेल्या कानांचीच कबुली देत नाही का ? भारतीय पद्यपरंपरांचे एक खास लक्षण म्हणजे पद्यांच्या साच्यांबरोबरच चालींचे साचे असणे. या साच्यांचा आपल्याला विसर पडू देण्यात आपण काय कमावले ? भारतीयांची सांगीतिक साक्षरता सिद्ध होत होती. ती भारतीयांच्या कानांच्या ध्वनी टिपण्याच्या क्षमतेमधून. अमीर खुस्रोनेसुद्धा भारत श्रेष्ठ का, असे सांगताना याच गुणाचा उल्लेख केला आहे. आज अशी हमी देता येईल का ?

या तऱ्हेने विचार चालवायचाच तर, भारतीय घरांची बांधणी, देवळांची रचना, कार्यक्रम घडणाऱ्या जागी वापरली जाणारी सजावट इ. अनेक बाबींचा संबंध वावरणाऱ्या ध्वनीशी आणि त्या ध्वनीच्या परिणामकारकतेशी आहे, असे आढळून येईल. हे सारे गुणवत्तेचा आविष्कार ठरतात असेही ध्यानात येईल. विविध इंद्रियांच्या मुळांचे भरणपोषण कसे होईल याची आतुर काळजी वाहणारे आपण कानांकडे मात्र दुर्लक्ष करतो असे वाटते. यामुळे काही भले होईल असे वाटत नाही. उत्क्रांतीच्या घडामोडींमध्ये कानांचे स्थानच राहणार नाही असे भविष्य वर्तवल्याचे ऐकिवात नाही. म्हणून तोपर्यंत तरी गमावलेले कान परत मिळवण्याची धडपड करायला हरकत नसावी.







एक समीक्षा : क्रीडा–उपेक्षेची

प. म. आलेगावकर

भारतीय परंपरा

सतीपार्वती, कुमारिका आणि आंतरिक वृत्तीने तप ! आता तिच्या उपवासाने तिचे नावही "अपर्णा" झालय. अशा तिच्या "तपस्विनी-व्रतात" बटू वेशातील भगवान शंकर येऊन विचारतात– या तपोकाळात आपले कुशल तर आहे ना ? पण आपलं असं शरीरकष्ट घेणं योग्य नाही. आपले शरीर सुदृढ, धडधाकट आहे, तर आपली नित्य कर्मे आपल्याला योग्य प्रकारे करता येतील. आणि म्हणून कवी कुलगुरू कालिदास यांच्या 'कुमारसंभव' नाटकात आपण ऐकतो – "शरीरमाद्यं खलु धर्मसाधनम्" ... हा तर भारतीय संस्कृतीचा-संपन्न राजा विक्रमाचा काळ ! विदेशी संदर्भ तर ग्रीक विदेशी संस्कृतीमध्ये प्लेटो, अॅरिस्टॉटलच्या काळात– बौद्धिक प्रगतीसाठी ग्रामर स्कूल्स. आत्मविकासासाठी म्युझिक व शारीरिक विकासासाठी जिमनाशियम्स फार मोठ्या प्रमाणात चालविण्यात येत होती. ते प्रसिद्ध पुराणकालीन वाक्य जे आजही पुण्याच्या बी. जे. मेडिकल कॉलेजच्या भव्य कमानीवर कोरलंय 'Men sano corpore sano' (sound mind in sound Body) 'समर्थ शरीरात प्रसन्न मनाचा निवास असतो.' थोडक्यात ग्रीकांच्या सुवर्णयुगातील आहे. फार प्राचीन काळापासून शरीरसामर्थ्याला जर एवढे महत्त्व होते; तर आजही ही स्थिती आहे का ?

शरीरकष्ट मान्यता

मध्यंतरीच्या फार मोठ्या कालावधीत शरीर-सामर्थ्य, सन्मान, शरीरसंरक्षण यांचा विकास सैन्याच्या संरक्षणात्मक कार्यासाठी उपयुक्त ठरला.

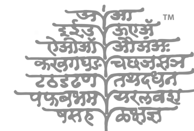
सर्वसामान्य जीवन अधिक कष्टाचे होते. शेती, मजुरी, विविध पेशे व व्यवसाय इत्यादींमध्ये प्रत्यक्ष शारीरिक कष्टाचे प्रमाण खूपच होते.... जीवनावश्यक दैनंदिन व्यवहार अगदी धुणं-भांडी, पाणी, दळण-कांडण, सडा-सारवण इत्यादी कामे शारीरिक कष्टांना प्राधान्य देणारी होती...एकूण जीवनात शरीरकष्टांना एक प्रकारे मान्यताच होती. शरीरकष्ट म्हणजे, हलक्या दर्जाचे काम असे मानले जात नसे. स्नान-संध्या, व्रत, उपास करणारे ब्राह्मणसुद्धा हजार दोन हजार दंड, बैठका घालत घुमत असत. त्या वेळचे राज्यकर्ते पेशवे यांचे उत्तम आदर्शाचे उदाहरण होते. बाळंभट्ट दादासारख्यांनी कुस्तीला पूरक व्यायाम म्हणून मल्लखांबाचा पुरस्कार याच काळात केला.

औद्योगिक क्रांती

आणि मग युरोपमध्ये औद्योगिक क्रांतीचे वारे फारच जोरात वाहू लागले. यंत्रावर काम करण्यास येणारा कामगार(Blue-colour) किंवा यंत्रापासून दूर असणारा केवळ बौद्धिकता मिरविणारा (white colour) एक वेगळा सरंजामीवर्ग समाजात निर्माण झाला. बुद्धिजीवीवर्ग शारीरिक कष्ट करीनासा झाला; एवढेच नव्हे तर, शरीरकष्ट करणे म्हणजे हलक्या दर्जाचे काम करणे मानण्यात येऊ लागले. शरीरकष्ट करणारा एक स्वतंत्र श्रमिकवर्ग उपेक्षित म्हणून गणला जाऊ लागला.

त्या राज्यकर्त्यांची वृत्ती

'लॉर्ड मेकॉलेज् मिनिट्स' म्हणून भारतात ब्रिटिशांनी द्यावयाच्या शिक्षणपद्धतीची काही सूत्रे सांगणारा रिपोर्ट १९३४–३५ च्या सुमारास प्रसिद्ध झाला; आणि मग तर काय, नित्य शैक्षणिक अभ्यास-क्रमातून शारीरिक कष्ट, प्रत्यक्ष कार्यकृती यांचे जणू उच्चाटनच झाले. जे आजही तशाच रूपात आहे. केवळ पुस्तकी व शाब्दिक शिक्षण सुरू झाले. लेखकाने शेकडो एस. एस. सी. वा पदवीधरांवर प्रयोग केले आहेत. त्यांना उभे करून जर विचारले, की तुमचे यकृत आणि पोट शरीरात कुठे आहे ती जागा दाखवा; तर त्यांना निश्चित त्यापैकी उजवीकडे वा डावीकडे कोठे आहे ते सांगता येत नाही. ५।१० वर्षे भूगोल शिकविणाऱ्या शेकडो शिक्षकांना आपल्या गावाचे वा जवळपासचे अक्षांश–रेखांश सांगता येत नाहीत. कारण





केवळ पुस्तकी–शाब्दिक ज्ञानाचा आग्रह. त्यामुळे शरीरकष्टाच्या, प्रत्यक्षानुभवाच्या अभावी एकूण सर्वच शिक्षण व्यवहारापासून दूर जाऊ लागले. मेकॉले-साहेबांचे मुख्य धोरण होते, की इंग्रजी सत्तेला उपयुक्त ठरतील असे बाबूलोक–क्लार्कसूच तयार करावयाचे. त्यामुळे शिकला-सवरला की केवळ पांढरी पोषाखी वृत्ती जपणारी दफ्तरी खास करून सरकारी नोकरी ! याउलट, शिकला-सवरला शेतकरी नाही... कष्टकरी नाही...

धार्मिक व पांथिक वर्चस्वाचा प्रभाव आणि परिणाम

भारतीय संस्कृती, समाजजीवन, तत्त्वज्ञान यांची एकूणच मांडणी एका वेगळ्या पायावर उभी आहे. ऐहिक आणि पारलौकिक जीवन यांच्यासाठी जीवनाची रचना एका वेगळ्या पद्धतीने केलेली आहे. या दृश्य जगात काही श्रेयस्कर नाही. संसार असार आहे. मोह-मायेने बांधणारा आहे. एक दिवस डोळे मिटताच हे सारे संपणार आहे. कशाला या सर्वांचा मोह धरा ? ... वगैरे अनेक विधाने... जीवनवृत्ती–प्रवृत्ती त्यांच्या प्रसाराचे मार्ग आपणास माहीत आहेत.

निवृत्तीमार्गाचा खास परिणाम

वरील विवेचनाच्या ओघातच आणखी एक घटक येत आहे. शरीर, मन, आत्मा आणि विकास. प्रामुख्याने आत्म्याचा विकास करावयाचा हे ध्येय. (यापुढील विवेचनास विविध ग्रंथांतून आधार नाही, पण प्रत्यक्ष आचरणाचे जीवनमार्ग मात्र दिसून येतात. शास्त्रात ' रुढि बलियसि ' या नियमाने अखेर आचरण-प्रिय, कर्मकांडप्रिय लोकांनी प्रत्यक्ष आचरणाचा मार्ग धरला.) आत्मा आणि शरीर हे दोन भिन्न मानण्यात आले. आत्म्याचा विकास करावयाचा हा उद्देश ठेवणारे लोक आपल्या आत्म्याचा शत्रू म्हणजे शरीर मानू लागले; आणि त्या शरीरास कष्ट दिले की आत्मा सुखी प्रसन्न होईल म्हणून अघोरी मार्गाने तप वगैरे करणारे लोक शरीराच्या भौतिक सुखसोईंकडे अधिकाधिक दुर्लक्ष करू लागले. शरीराला जास्तीत जास्त कष्ट, पीडा देऊन आत्मा सुखी होतो की काय हे पाहू लागले. जीवनाबद्दल अनासक्ती असणे, विरागी वृत्ती असणे हे वेगळे. त्या वृत्तीची तत्त्वज्ञानाची जात ही उच्च-श्रेष्ठ दर्जाची ! पण वरील विविध मार्गांनी शरीराला कष्ट देणे, ते धडधाकट न दिसू देता राख अंगारा फासलेले, अनाकर्षक व हडकुळे दिसू देणे, ही वृत्ती वेगळी ! त्यामुळे समाजाच्या विविध स्तरांतील लोकांनी त्यांना जसे शरीराला कष्ट देणे सोईचे वाटू लागले, तसे देण्याची प्रथा सुरू झाली. शरीर सुदृढ, सुव्यवस्थित दिसणे, असणे त्यांना अयोग्य वाटू लागले. अर्थात, भारतातच नव्हे, तर अनेक देश-धर्मांत या प्रकारची वृत्ती आढळत आली आहे.

आणि विशेष म्हणजे, ऐहिक क्षणिक सुखाकडे, शरीरस्वास्थाकडे विरागी वृत्तीने पाहणे, चिरस्थायी, अनंत, अखंड, आत्मिक, आध्यात्मिक जीवनाचा एकूणच भारतीय तत्त्वज्ञानात व जीवनप्रवृत्तीमध्ये आग्रह असल्यामुळे शरीराचे " तसे लाड करणे " मान्य होईना.

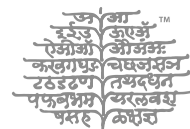
आध्यात्मिक विकासासाठी शांत, स्थिर वृत्तीने चिंतन-मनन करणे हे खेळणे, बागडणे यांपेक्षा फारच श्रेष्ठ मानले गेले. पुढे सामाजिक विकासात, शैक्षणिक धोरणात तर बौद्धिक अभ्यास हे एकमेव कार्य राहिले व खेळणे म्हणजे वेळ वाया घालविणे, आयुष्य वाया घालविणे मानले जाऊ लागले. त्याचा दैनंदिन जीवनात व्यक्तिविकासात काहीच उपयोग नाही असे मानले जाऊ लागले. अभ्यास आणि खेळ; बौद्धिक कार्य आणि शारीरिक कार्य, तसेच खेळ, व्यायाम वगैरे घटकांची परस्परांपासून फारकत झाली. ते घटक इतके स्वतंत्र किंवा वेगळे झाले, की पुढे तर ते परस्परांचे जणू शत्रूच झाले.

शैक्षणिक क्षेत्र आणि जीवनविकास

प्रथम या दोन घटकांचा विचार करू आणि नंतर शारीरिक शिक्षण आणि शैक्षणिक क्षेत्र यांचा विचार करू.

एखाद्या समाजाची ज्या प्रकारची जीवनपद्धती असते, त्या प्रकारचे शिक्षण त्या समाजास–भावी पिढीस दिले जाते. आणि त्यापेक्षा मोठी गोष्ट म्हणजे त्या समाजाचे ज्या प्रकारे तत्त्वज्ञान असते त्या प्रकारे त्या तत्त्वज्ञानाची प्रात्यक्षिके, व्यवहारी अनुभवाची बाजू म्हणजे त्या समाजाची शिक्षण-व्यवस्था, रचना वगैरे असते.

शिक्षणाचे मुख्य कार्य असते– समाजाचे एक चिर-स्थायी रूप त्याच्या मूलभूत–गुणमूल्यांसहित जपून ठेवणे. हे ध्येय, उद्दिष्ट गाठण्यासाठी त्या त्या देशाची, संस्कृतीची–शिक्षणाने परंपरा राखावी, असा अभ्यास-क्रम ठरविला जातो, प्रत्यक्ष कृतीमध्ये आणला जातो.





दुसरे शिक्षणाचे प्रमुख कार्य असे की, ते म्हणजे बदलत्या-गतिमान जीवनाला सामोरे जाण्यासाठी, त्याचा स्वीकार करून जीवन अधिक समृद्ध करण्याची धडपड करणे. या दुसऱ्या उद्दिष्टाकडे आपले शिक्षण, एकूणच शिक्षण-प्रक्रिया सध्या पाहिजे त्या वेगाने जाऊ शकत नाही. आजच्या जीवनाच्या बदलत्या व्यवसायाभिमुख दिशा आपल्या शिक्षणात न येता आपले शिक्षण आजही फार मोठ्या प्रमाणात केवळ तात्त्विक, शाब्दिक आणि अनेक वेळा अर्थहीन झालेले आहे. संपूर्ण शिक्षणाच्या गाभायुक्त (Core – curriculum) अभ्यासक्रमाची ही अवस्था असल्याने इतर परिसर–परिघावरील विषयांचा अजून सखोल विचार व्हायचा आहे.

अभ्यासक्रमात खेळ व शारीरिक शिक्षण-स्थान

शालेय, महाविद्यालयीन जीवनात बालकांचा, युवकांचा, बालिकांचा, युवतींच्या व्यक्तिमत्त्वाचा चौरस विकास व्हायला हवा. त्यांच्या शारीरिक, मानसिक, बौद्धिक, भावनिक, सांस्कृतिक, सामाजिक, व्यावसायिक मूलभूत शक्तींची अभिव्यक्ती, प्रकटीकरण, आविष्कार व्हायला हवा. कोणत्या बालक–बालिकांमध्ये, त्या नैसर्गिक (Potential) स्वरूपात किती प्रमाणात कमी अधिक आहेत याचे प्राथमिक स्वरूपात मोजमाप व्हायला हवे. सध्या बुद्धिमापन कसोट्या, अभियोग्यता कसोट्या हुजूरपागा, अहिल्यादेवी, नू. म. वि, न्यू इंग्लिश स्कूल, मुक्तांगण, सेंट हेलेना, नॅशनल मॉडेल स्कूल, कटारिया– या शाळांमधून मी स्वतः घेत आहे. प्राची कर्वे, विनया हातवळणे (वालचंदनगर), कांचन निकुंभ या गेली तीन वर्षे एस. एस. सी. ला पहिल्या येणाऱ्या विद्यार्थिनींची परीक्षा इयत्ता आठवीतच घेऊन त्यांच्या उज्ज्वल यशाची अपेक्षा केली. एवढेच नव्हे तर, दरवर्षी पहिल्या ५० मध्ये येणारे २३-२८ विद्यार्थी आधीच दोन-तीन वर्षे अंदाजाने ठरवले आहेत. आता ही कसोटी इयत्ता चौथी-पाचवीसाठीसुद्धा नव्याने केलेली आहे. युवकांच्या विविध गुणांचा, कला-कौशल्यांचा, शारीरिक क्षमतांचा विकास करण्याचा निश्चित आराखडा आपल्या शिक्षणप्रक्रियेत हवा. (अर्थात एकूणच धोरणात, जीवनदृष्टीत निश्चिती हवी. सात-आठ वर्षांच्या मुलांना प्राण्यांची, वॉल्ट डिस्नेची कार्टून्स जास्त आकर्षक-योग्य, की छायागीत, हेच आम्हाला अजून कळत नाही ना !)

शारीरिक शिक्षण–खेळ यांचे बालकांच्या शालेय जीवनात शारीरिक दृष्ट्या स्थान कोणते हे शिक्षण-तज्ञांना अजून कळायचे आहे. गेल्या अर्धशतकापेक्षा अधिक काळ तयार होणाऱ्या बी. टी., बी. एड , एस. टी. सी., डी. एड., एल. टी., डी. बी. एड., ज्युनि. सिनी. ट्रेंड इ. शिक्षण-प्रशिक्षण कार्यात शारीरिक कृतींचा अवबोधात्मक अभ्यास व विकास यांचा शास्त्रीय दृष्ट्या समावेश करण्यात आलेला नाही. त्यामुळे आपल्या संघटित शिक्षणप्रक्रियेत (Organised Educational Process) शारीरिक शिक्षण व खेळ यांच्याकडे अभ्यासक्रम, नियोजन, मूल्यमापन इ. अनेक दृष्टिकोणांतून दुर्लक्ष झालेले आहे.

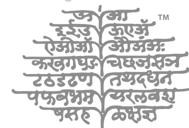
नियोजन व गुणवत्ता यांचा अभाव

आपल्या आजच्या समाजजीवनात जे जे नवनवीन प्रवाह येऊन मिळत आहेत, त्यांच्याकडे पाहता सर्व-सामान्य नियोजनाचा अभावच दिसून येतो. लोक-संख्येचे नियोजन धड नाही. कोणते पिक केव्हा, कुणी, किती घ्यायचे याची, त्यांच्या खतपाण्याची योजना नाही. साखरेचे काय वा दारूचे काय, किती कारखाने व का काढायचे याचे निश्चित धोरण नाही. शहरीकरण किती करायचे, एकाच ठिकाणी किती कारखान्यांची गर्दी करायची, गंगेसारख्या महानदीचे प्रदूषण कसे टाळायचे याच्या योजना नाहीत. निश्चित उत्तरे हवी असलेल्या एवढ्या मोठ्या प्रश्नांचा विचार जेथे नाही, तेथे आजच्या अमूर्त शिक्षणप्रक्रियेतून उद्या २०–२५ वर्षांनी एखाद्या बालकाचा चांगला नागरिक होणार का ?– असल्या प्रश्नांची उत्तरे मिळणे, शोधणे म्हणजे अरण्य-रुदनच होय.

केवळ वादळवारं काय कामाचं ?

(नित्य प्रसन्न वातावरण, हवामानाची आवश्यकता)

विष्णूशास्त्री चिपळूणकर आदी थोर निबंध-कारांनी जशी संस्कृती तसे हत्यार, जशी संस्कृती तसे मनोरंजन, जशी समाजवृत्ती तसे खेळ असेही स्पष्ट केलेय. ब्रिटिश राज्यकर्त्यांचा वेळ काढू–क्रिकेट खेळ ! राज्यकर्ते शिस्तीचे, नीतिनियमांचे, लोकशाहीचे पुरस्कर्ते म्हणून त्यांनी खेळानांही रीति-नियमांनी (Rules and Regulations) बांधून शिस्तीत ठेवले. त्या त्या खेळाची मैदाने, साहित्य, वेळ, एवढेच नव्हे तर खेळाडूंचे पोषाख इत्यादीसुद्धा निश्चित केले. वादळवारं सुरू झालं ! विसाव्या शतकाच्या प्रारंभीच भारतीय स्वातंत्र्याचे वारे वाहू लागले. विदेशी सत्तेचा विरोध त्यामुळे विदेशी-विदेशी





म्हणून जे जे काही असेल त्या गोष्टींचा विरोध सुरू झाला. त्यातून क्रिकेट – एक विदेशी खेळ, संस्थानी खेळ, धनवंताचा खेळ, राज्यकर्त्यांचा खेळ म्हणून विरोध सुरू झाला. बॅडमिंटन, टेबल–टेनिस यांसारखे बायकी खेळ म्हणून त्यांनाही विरोध सुरू झाला. आज झोपडपट्टीतही क्रिकेट आहे. झोपडपट्टी आणि श्रीमंती ? – वृत्तपत्रे, त्या काळी तासन् तास कॉमेन्ट्री-धावते वर्णन करीत राहणारे रेडिओ, नंतर नंतर टी.व्ही. इत्यादी प्रसारमाध्यमांनी जगातील केवळ १२–१३ देशांत चालणाऱ्या क्रिकेट खेळाला इतकी प्रसिद्धी दिली (ती नंतर आपले राज्य सुरू झाल्यावर परवा परवा-पर्यंत दिलीही जात होती), की इतर सर्व भारतीय-वा परदेशी खेळांची उपयुक्तता, मनोरंजन, सामाजिकता जणू शून्यापर्यंत जाऊन पोहोचली.

वारं का म्हणायचं

स्वातंत्र्यपूर्व काळात देशी खेळांचा पुरस्कार केला गेला हे योग्यच ! पण प्रश्न असा आहे की, आमचे म्हटले गेलेले ते खेळ हुतूतू (कबड्डी), आटयापाटया, लंगडी, लगोरी, विट्टी-दांडू, सूरपारंब्या, स्वातंत्र्यप्राप्ती-नंतर परागंदा झाले. आटयापाटयांसारखे काही खेळ तर नावसुद्धा ऐकू न येण्यापर्यंत देशोधडीला लागले. या खेळांचे नीट व्यवस्थापन-नियम वगैरे नव्हते म्हणून डॉ. मो. ना. नातू आदी ज्येष्ठ मंडळींनी अखिल महाराष्ट्र शा. शि. परिषद यांच्यामार्फत त्यांचे व्यवस्थित रूप तयार करून, त्यांच्या नियमावल्या तयार करून, छापून प्रसिद्ध करून, त्यानुसार प्रत्यक्ष क्रीडा-स्पर्धा घेऊन हे भारतीय खेळ काही काळ समाजात ठेवण्याचा फार मोठा प्रयत्न केला होता. पण का कोण जाणे, हे सारे आज संपले आहे. – म्हणून मी वादळ-वारं असा उल्लेख केला आहे.

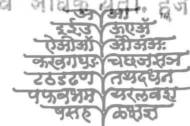
या भारतीय खेळांची युवकांना देणगी

आमचे भारतीय खेळ प्रामुख्याने सार्थ खेळ आहेत. त्यात व्यक्तिव्यक्तींचा अधिक जवळचा संबंध येतो. त्यांच्यात सामाजिक व मनोरंजन मूल्ये अधिक आहेत. त्यांच्यात पोषाखीपणा नाही. साधेपणा आहे. साहित्याची सहजता आहे– (लगोरीला फरशांचे वा विटांचे तुकडेसुद्धा चालतात). ते अधिक खर्चिक नाहीत. ऐन उमेदीच्या वाढीच्या वयात युवकांना जीवनावश्यक गरजा आणि साधेपणा यांचे गणित हे खेळ प्रत्यक्ष अनुभवाने शिकवीत असत. आज विशिष्ट प्रकारची बॅट, बूट-मोजे, टी-शर्ट असल्याशिवाय मी खेळणार नाही असे मुले म्हणतात, याचे कारण म्हणजे त्यांना खेळातून त्यांच्या जीवनाला उपयुक्त ठरणारी सुदृढता, सामाजिकता व मनोरंजनमूल्ये ही अधिक महत्त्वाची आहेत; ती व्यक्तिमत्त्व-विकासात व्यक्तीचे अंगभूत घटक ठरणार आहेत, हे लक्षातही येत नाही. त्यांच्या पालकांच्याही विचाराच्या कक्षेत ते येत नाही. माझा मुलगा अमुक कोर्टवर इतकी भारी फी देऊन म्हणजे (महिन्याला हजार-पाचशे रु. बरे !) टेनिसला जातो, क्रिकेटला जातो, बॅडमिंटनला जातो किंवा पोहायला जातो, त्याचाच त्यांना अधिक अभिमान असतो. ते त्यांच्या बालकांच्या विकासाचे खरे साधन नसते तर त्यांची एक सामाजिक (खरी नसलेली) प्रतिष्ठा मानली जाते. कारण केवळ असल्या बाह्य हौसेची– वयाच्या ७/८ व्या वर्षी असल्या खेळांची सक्ती केलेली खेळाडू मंडळी त्यांना समज येताच इतर अनेक क्षेत्रांत आई-वडिलांचे ऐकेनाशी होतात– तेच याही क्षेत्राचे होते. ती खेळ सोडून देतात. तेव्हा हे वादळवारं या दुसऱ्या एका दिशेनेसुद्धा वाहात आहे.

जीवनवृत्तीचा साधेपणा, आवश्यकता, उपयुक्तता, आपली आर्थिक कुवत आणि गरजांची मांडणी-आखणी यांची आजच्या युवकांची जाणीव कमी कमी होत चालली आहे. विदेशी खेळांतूनही जसजशी व्यक्तिगत कौशल्यांची आग्रहाची भूमिका घेतली जात आहे, तशी खेळांची सामाजिकता कमी होत चालली आहे.

खेळ–व्यायाम व शारीरिक कष्ट

भारतीय क्रीडाप्रकार; वा विदेशी क्रीडाप्रकार यांमध्ये खेळांना अधिक सामाजिकता, संस्कार-मूल्ये व मनोरंजन-मूल्ये असतात. खेळांमध्ये परस्परसहकार्य व परस्परांवर अवलंबून असलेल्या अनेक क्रिया-प्रक्रिया, यशापयश असते. त्यामुळे आंतरक्रिया–देवाण-घेवाण स्वतःकडे कमी-अधिक मोठेपणा किंवा दुसऱ्याला त्याचे श्रेय देण्याकडे अधिक भर असतो. व्यायाम ही परिणामाच्या दृष्टीने अत्यंत व्यक्तिगत बाब आहे. एकेका खेळाडूचे शरीर बलदंड, ताकदवान, गोटीबंद, सुरेख दिसत असते. त्यातही भारतीय व्यायामप्रकार आणि विदेशी व्यायामप्रकार विशेषतः शरीराचा आकार घडविणारे– त्यांचेही वेगळे विश्लेषण करावे लागेल. भारतीय व्यायामप्रकारांत प्रदीर्घ सातत्य व वस्तुतः शारीरिक कष्ट यांचा संबंध अधिक येतो. हजार, दोन





हजार जोर घालण्याची क्षमता येऊन शरीर दणकट दिसायला ४/५ वर्षे लागतात, तर वजन उचलण्याचा विशिष्ट स्नायूंच्या व्यायामाच्या पद्धतीमुळे केवळ वर्षभरात शरीर गोटीवंद आकार घेऊ लागते. भारतीय व्यायाम पद्धतीमधील सातत्य व कष्टाचा प्रभाव व्यक्तीच्या दैनंदिन कार्यवृत्तीत अधिक आहे. आमचे शेकडो शेतकरी मित्र व्यायाम-बलदंड शरीर आणि शेतीकामातील शारीरिक श्रमाचे कष्ट यांचे व्यावहारिक गणित सरळ सोडवीत आहेत, पण एखाद्या अद्ययावत जिममध्ये तयार होणारे तथाकथित बॉडीबिल्डर शरीर-कष्ट करण्यास तयार नसण्याची शेकडो उदाहरणे आहेत. त्यांची शरीरसुदृढता ही शोकेसमधल्या वस्तूसारखी केवळ स्पर्धेसाठी– स्नायू दाखविण्यापुरती वाटते. व्यायाम, खेळ यांचे त्या त्या क्षेत्रात महत्त्व आहेच. पण ती समृद्ध जीवनाची उपांगे आहेत, त्या जीवनास पूरक आहेत. ती जीवनाची साधने आहेत. साध्य असलीच तर काही काळ अखंड जीवन मात्र त्यांच्यापेक्षा मोठे आहे, श्रेष्ठ आहे. ही पहिलवान, बॉडीबिल्डर मंडळी, एखाद्या बँकेत, एल. आय. सी. मध्ये नोकरीला असली की खेळ, शारीरिक शिक्षण–व्यायाम यांचे समाजात महत्त्व वाढेल. आज निरनिराळ्या क्षेत्रांत क्रिकेट व टेनिसचे खेळाडू चांगल्या जागेवर नोकरीला आहेत. त्यामुळे त्या त्या कंपनीची, बँकेची जाहिरात होते; एवढेच नव्हे तर त्या खेळाचीसुद्धा प्रतिष्ठा वाढते.

शाळा-कॉलेज– खेळ– व्यायाम

शरीराला ज्या सवयी लावायच्या असतात, त्या प्रामुख्याने वाढीच्या वयात लावाव्या लागतात. म्हणून या शैक्षणिक–संस्कारक्षम काळात जर व्यायामाची–खेळाची सवय लागली तर ती पुढे दीर्घकाळ टिकण्यास मदत होते. असेही एक लक्षात ठेवावे, की जसे जेवण-खाण, आंघोळ आदी दैनिक कार्ये आहेत; तसेच शरीर निरोगी ठेवण्याची एक वृत्ती आहे, ती आवश्यक आहे म्हणून व्यायाम– मग कोणत्याही वयात असो, त्या त्या वयाला उपयुक्त असा करीत राहणे हे व्यक्तीच्या, कुटुंबाच्या व सर्व समाजाच्या दृष्टीने आवश्यक आहे.

साहित्य–वेळ–जागा

आपल्या घरातल्या समस्या जशा आपण जमवून घेतो ना तसेच देशाचे आहे. आपल्या देशातील शेकडो लोक अर्धपोटी असताना खेळावर श्रीमंती खर्च करणे आपल्यासारख्या देशाला परवडणारे नाही. आपण आहे त्या साहित्य, जागा, वेळेनिशी आपली व्यायामाची–खेळाची पद्धत बसविली पाहिजे. सर्वसामान्य लोकांमध्ये विशेषतः पालकांमध्ये ही वृत्ती आणि त्यानुसार कृती असली की, मुले खेळ, व्यायाम यांकडे दुर्लक्ष करणार नाहीत. आणि एकूण क्रीडाक्षेत्र उपेक्षित राहणार नाही. आवड तिथे सवड ! आपण ठरविले तर एखादे कार्य होऊ शकते, हा आमच्यापैकी बहुतेकांचा अनुभव आहे.

लोकवृत्तीची आवश्यकता

आपल्याकडे आहे त्या क्रीडांगणाची निगा राखली जात नाही. आहे त्या व्यायामशाळा धड चालत नाहीत. याचे मुख्य कारण व्यायामप्रेमी, क्रीडाप्रेमी कार्यकर्त्यांचा अभाव आहे. सरकारी किंवा लोकवर्गणीतून एखादे स्टेडियम बांधूनही घेता येते. (पण त्याची हालत पुण्याच्या कुस्तीच्या छत्रपती शिवाजी स्टेडियमप्रमाणे–कचराकुंडीपेक्षा खराब होते.) लोकवर्गणीतून माणसे तयार कशी करणार ? जर्मनीमध्ये मध्यम दर्जाची ३०,२५० प्रेक्षागृहे तर २४० भव्य स्टेडियम्स आहेत, आणि ती खेळाडूंनी गजबजलेली असतात. पुणे–मुंबई-दिल्ली यांसारख्या प्रगत शहरांमध्ये शाळा-कॉलेजची मैदाने, भव्य स्टेडियम्स यांवर हजारो युवक-युवतींनी खेळावे. पण प्रत्यक्षात १०–१२ मुले-मुलीसुद्धा दिसत नाहीत. मी सिंगापूरमध्ये नेताजी सुभाषचंद्र स्टेडियम (त्यांचे नॅशनल स्टेडियम) खाली–६२ बिलियर्डसची टेबल्स पाहिली आहेत. आणि त्यांवर खेळण्यासाठीही नंबर लावावा लागतो. तर स्वीडनमध्ये मी एकाशेजारी एकापेक्षा एक गर्दीने भरलेली फुटबॉलची १५–१६ मैदाने पाहिलीत. खरा प्रश्न आहे तो जनजागृतीचा ! खेळ आणि व्यायाम व्यक्तीच्या आयुष्यात सर्व काळ कसे उपयोगी पडतात, ते स्त्री-पुरुषांनी अनुभवले पाहिजे. केवळ शाळेतील खेळ आणि राष्ट्रीय, आंतरराष्ट्रीय क्रीडास्पर्धा व सुवर्णपदके म्हणजे आपल्या देशाचे आरोग्य वा सुदृढता किंवा उत्पादन-क्षमता नव्हे. सर्वसामान्य लोकांच्या मनात क्रीडा ही बाब एक सांस्कृतिक आवश्यकता म्हणून ठसली पाहिजे. ते एक दैनंदिन कार्य, सांस्कृतिक कार्य, धार्मिक कार्य म्हणून आचरले गेले, तर शारीरिक शिक्षण–खेळ, व्यायाम यांची सर्वसामान्य समाजातून, शाळा-कॉलेजमधून होणारी उपेक्षा कमी होत जाईल !



वास्तुकलेचा रसास्वाद

विजय दीक्षित

वास्तूकडे एक कलाप्रकार म्हणून पाहण्याचा दृष्टिकोण सामान्य माणसाकडे अभावाने आढळतो. त्याला प्रामुख्याने ज्या संस्कारात तो वाढलेला असतो तो काळ कारणीभूत असतो. किंवा ज्या काळात त्याचे मन संस्कारक्षम असते त्या काळात एखादी कला कशी अनुभवावी याचे सक्षम मार्गदर्शन त्याला लाभत नाही. त्यामुळे रसास्वादाची प्रक्रिया पूर्ण होऊ शकत नाही. प्रस्तुत लेखनात कलास्वादासाठी कोणत्या प्रकारची मनोभूमिका तयार असणे आवश्यक असते याची प्रामुख्याने वास्तुकलेच्या दृष्टिकोणातून चर्चा करण्याचा उद्देश आहे.

'दृष्टी' ही निसर्गाने मानवाला दिलेली अद्‌भुत देणगी आहे. परन्तु नित्य व्यवहारात आपण तिचा फक्त बहुतांशी 'पाहण्यासाठी' उपयोग करतो. आता पाहणे, बघणे आणि निरीक्षण करणे या तीन क्रियांमध्ये अभ्यासाच्या वाढत्या कक्षा ध्वनित होतात. म्हणजे कोण आलं मी पाहतो. रस्त्याने फिरताना आपण अवतीभोवती पाहतो, रस्ता ओलांडताना दोन्ही बाजूंना वाहन येत नाही ना हे पाहतो. या क्रियेत दृष्टीचा उपयोग कामचलाऊ असतो. पत्नीबरोबर फिरून आल्यानंतर तिच्या साडीचा रंग कोणता होता, हे छातीठोकपणे सांगणारा नवरा क्वचित सापडतो. कारण पत्नीबरोबर तो केवळ वावरत असतो. हीच गोष्ट निसर्गरम्य स्थळी फिरताना घडते. तो सर्व आसमंत फक्त पाहात असतो. त्यामुळे अनेक बारकावे त्याच्या नजरेतून सुटतात. थोडक्यात, पाहणे म्हणजे वरवर नजर फिरवणे. यात अभ्यास तर नसतोच, परंतु आस्वादही नसतो.

दुसरी क्रिया म्हणजे बघणे. यात उच्चारातच कुठे तरी नजर रोखून पाहण्याचा अर्थ ध्वनित होतो. आपण राहतो त्या घराचा परिसर आपण रोज एका विशिष्ट कोनातून पाहात असतो. रस्ता, गल्ली, जिना, खोली, बाल्कनी हे सर्व रोज त्याच त्याच कोनातून पाहतो. हाच परिसर समोरच्या वाड्याच्या गच्चीवरून पाहिला, तर ओळखू न येण्याइतका वेगळा दिसतो. आपण सिनेमा, नाटक बघतो; मॅच बघतो. या क्रियेत आपण नाटकात, मॅचमध्ये तन्मय होतो, एकरूप होतो. मग ते प्रेक्षकाच्या भूमिकेतून का असेना ! येथे बाकी सारी कामे सोडून, मनातले सारे अन्य विचार सोडून माणूस एखाद्या कलानंदात रममाण होतो, गुंगून जातो, एकरूप होतो. कलास्वादास आवश्यक असलेली ही प्राथमिक गरज आहे. परन्तु हे बघणे फक्त नाटक–सिनेमा, मॅचपुरतेच मर्यादित असते.

तिसरी आणि सर्वांत महत्त्वाची क्रिया म्हणजे 'निरीक्षणा'ची असते. लोकोत्तर पुरुषांच्या बाबतीत निरीक्षण-शक्ती ही त्यांच्या वैचारिक प्रगल्भतेला प्रामुख्याने कारणीभूत असते. अवतीभोवतीच्या जगाचे निरीक्षण करणारा माणूस क्षणोक्षणी काही तरी नवे शिकत असतो. त्यामुळे त्याची निर्णय घेण्याची क्षमता, चांगले-वाईट ठरविण्याची प्रज्ञाशक्ती अतिशय तल्लख होत जाते. कलास्वादाच्या प्रक्रियेत ही निरीक्षण-शक्ती माणसाला सर्वंकष निर्मितीमूल्याच्या गाभ्यापर्यंत पोहोचविण्यास मदत करते. यात मग पाहणारे दूरच राहतात; बघणारे थोडे समीप जातात व मागे फिरतात; आणि निरीक्षण करणारे अंतःस्थ सामावलेल्या अनुभवविश्वाला स्पर्श करून कलेची अनुभूती घेतात.

नित्य व्यवहारातले 'सिनेमा'चे उदाहरण या बाबतीत अभ्यसनीय वाटते. बहुसंख्य लोक सिनेमा पाहतात. त्यातल्या हिरोबरोबर वावरतात, ढोबळपणे दाखविलेल्या गोष्टी पाहतात आणि हा सिनेमा पाहिला या समाधानात घरी येतात.

बघणाऱ्याला थोड्या अधिक गोष्टी दिसतात. नायकाची वेशभूषा, त्याचे घर, त्याची सजावट, त्याची गाडी, संवादफेक, त्याच्या विशिष्ट लकबी वगैरे.

परंतु निरीक्षण करणाऱ्याच्या कक्षा विस्तारलेल्या असतात. त्याला दिग्दर्शनाचे बारकावे, पार्श्वसंगीत, संकलनातील लय, फ्रेमची रचना, कोन, रंगसंगती,

कन्टीन्युटीच्या त्रुटी, प्रकाशयोजना, आशय सघन करण्यासाठी दिग्दर्शकाने वापरलेले खास कौशल्य अशा नाना गोष्टींचा बोध होत असतो. तो खऱ्या अर्थाने सिनेमा अनुभवत असतो.

व्यवहारात आपण नेहमी ऐकतो, 'मी तुझ्यापेक्षा चार पावसाळे जास्त पाहिलेत.' परन्तु खिडकीतून बाहेर पाऊस पडताना पाहणे वेगळे आणि प्रत्यक्ष घराबाहेर पडून पावसात चिंब भिजणे वेगळे. अनुभवसंपन्नतेसाठी निरीक्षण क्रियेला पर्याय नाही.

हे झाले दृष्टिभेद. आता या दृष्टीद्वारे संस्कार मनात संक्रमित होत जातात. दृष्टी असून आपण अंधारात टॉर्च घेऊन वावरल्यासारखे अत्यंत नियंत्रित, ठरावीक विश्व पाहतो. त्याच्या कक्षा रुंदावण्यासाठी एक प्रकारची मानसिक तयारी करावी लागते. जसे थिएटरमध्ये चित्रपट दिसण्यासाठी अंधार करावा लागतो. रेडिओवर एखादे स्टेशन पकडण्यासाठी 'ट्यूनिंग करावे' लागते, इमारत बांधण्यासाठी प्रथम जमिनीत पाया खणावा लागतो, स्कूटरवर फिरण्यासाठी आधी किक मारावी लागते, त्याचप्रमाणे कोणत्याही कलास्वादासाठी आधी मानसिक पूर्वतयारी करावी लागते. काही व्यक्तींबरोबर अनेक वर्षे राहून, वावरूनदेखील त्यांच्याशी आपली मैत्री होत नाही. मनोमन एकरूपता साधली जात नाही. काय कारण? तर वैचारिक भिन्नता, स्वभाव, आवडीनिवडी यांतील वेगळेपणा आणि एकंदरच ज्याला 'वेव्हलेंग्थ' म्हणतात ती जुळत नसते, योग्य संवाद साधला जात नाही. त्यामुळे जवळ वावरूनही ओळख होत नाही.

नेमके हेच कलास्वाद आणि सामान्य माणूस यांच्यात घडते. आस्वादासाठी प्रथम मनात जागा करून द्यायला कुणाला वेळ नसतो आणि जागाही नसते. मनातले सगळे कप्पे व्यावहारिक, सांसारिक प्रश्न आणि स्वप्ने यांनीच भरलेले असतात. एखाद्या प्रिय व्यक्तीला खूप वर्षांनी भेटताना ज्याप्रमाणे हात पसरून आपण कडकडून भेटतो, त्याप्रमाणे या नैसर्गिक प्रतिक्षिप्त क्रियेत माझ्या म्हणण्याचा अर्थ सामावलेला आहे. कलेचा आस्वाद घेताना मनात अशी जागा सामावलेली असणे अत्यंत आवश्यक असते.

ताजमहाल पाहताना त्याच्या पायरीवर बसून संध्याकाळची गाडी मिळेल का? याची चिंता करत बसणे किंवा आग्र्याला जाऊन ताजमहाल पाहीला नाहीस? असे कुणी विचारू नये म्हणून 'ताज पाहणे' उरकून टाकणे यात आस्वाद आलाच नाही. केवळ एक औपचारिक ताजभेट आली. परन्तु मन एकाग्र करून त्या परिसरात मंदगतीने विहरणे, विविध अंगांनी, कोनांतून, अंतर्बाह्य ताजचे निरीक्षण करणे, तिथल्या आकारसौंदर्याशी लडिवाळपणे दृष्टीद्वारे खेळणे, यमुनेच्या पैलतीरावरून ताजचे रूप न्याहाळणे, तिथल्या बगिच्याशी वास्तूची एकरूपता अभ्यासणे, चंद्रप्रकाशात चमचमणारे ताजचे स्वप्नील दर्शन मनात साठविणे अशा आस्वादप्रक्रियेच्या अनेक गोष्टी आहेत, पण त्यासाठी मनाची संपूर्ण तयारी असायला हवी. ताज अनुभवणे हे एकमात्र ध्येय त्या परिसरात गेल्यावर रसिकाच्या मनात ठामपणे निर्माण झालेले असावे.

हीच गोष्ट चित्र, शिल्प, वास्तू या दृक्कलांचा आस्वाद घेण्यास अतिशय आवश्यक असते. यात दर्शक केवळ दृष्टीने कलाकृतीच्या अंगप्रत्यंगांशी खेळत नाही; तर त्याने कलाकृतीच्या अवतीभोवती तिच्या परिसरात फिरून विभिन्न कोनांतून तिचा आस्वाद घेणे आवश्यक ठरते.

आता वास्तुकलेच्या क्षेत्राविषयी जरा खोलात जाऊन चर्चा करण्याआधी एक मुद्दा नमूद करावासा वाटतो, तो म्हणजे दृक्कलांची जी मूलतत्त्वे आहेत ती तीनही कलाप्रकारांना सामावून घेणारी आहेत. एवढेच नव्हे तर अलीकडील ज्या नव्याने निर्माण झालेल्या कला आहेत – म्हणजे रेखाचित्रे, छायचित्रण, चित्रपट यांच्या आस्वादप्रक्रियेतही ही मूलतत्त्वे तितकीच महत्त्वाची असतात.

वास्तुकला ही सर्व कलांची जननी मानली जाते. सर विन्स्टन चर्चिल यांनी म्हटल्याप्रमाणे 'प्रथम आपण वास्तू घडवितो आणि मग त्या आपल्याला घडवितात.' त्यामुळे मानवी संस्कृती आणि वास्तुकला यांचा अतिशय दृढ संबंध आहे. परन्तु दुर्दैवाने या अतिप्राचीन कलाक्षेत्राचा आस्वाद रसिकतेने घेण्यासाठी आवश्यक असलेली वैचारिक, मानसिक बैठक सामान्य माणसाची तयार झालेली नाही. त्यादृष्टीने सातत्याने प्रयत्नही विचारवंतांकडून झालेले नाहीत. हिंदू तत्त्वज्ञान, योग, धार्मिक वाङ्मय यांचे संस्कार ज्याप्रमाणे शतकानुशतके सातत्याने झाले, त्याप्रमाणे कलास्वाद, अभिरुचीसंपन्नता, सौंदर्यास्वाद यांचे मार्गदर्शन सामान्य जनांना झाले नाही म्हणून कलास्वाद हा व्यावहारिक





ढोबळ चौकटीतच अडकून पडला. सखोल सीमांना स्पर्श करता झालाच नाही. वाङ्मय, काव्य, संगीत, नाटच यांच्या थोर परंपरा निर्माण झाल्या; परन्तु या कलांचा समन्वय दृक्‌कलांशी कसा मूलगामी आहे हे कुणी विशद केले नाही. त्यामुळे ती क्षेत्रे स्वतंत्रच राहिली. इतर कलांना सामावून घेणारी, विकसित झाली नाहीत. म्हणजे कथा-कादंबऱ्यांतून कलातत्त्वांना स्पर्श करणारे, आस्वादाच्या सीमेची जाणीव करून देणारे विवेचन आले नाही. रसिकतेच्या व्याख्या ढोबळ राहिल्या. खास कलाक्षेत्रावरील वाङ्मयनिर्मिती तर आजही नगण्य आहे. असो. त्याची कारणमीमांसा हा वेगळचा लेखाचा विषय होऊ शकतो. थोडक्यात, सामान्य माणसाला बहुश्रुत रसिक, कला-आस्वादक होण्यासाठी जी संस्कारांची संवेदनाक्षम चळवळ समाजात असावी लागते, ती आपल्याकडे अभावानेच निर्माण झाली. परिणामतः दृक्‌कलांचा सखोलपणे आनंद घेणारा समाज निर्माण झाला नाही. आणि सामाजिक आश्रय नसल्याने कलाकृतींची वाढ झपाटचाने झाली नाही. साक्षरता वाढली; पण सुसंस्कृतता त्या प्रमाणात वाढली नाही. संपन्न व्यक्तिमत्त्वासाठी रसिकता, कलानंद अत्यंत आवश्यक असतो, त्यामुळे माणूस त्याचे जीवन खऱ्या अर्थाने उपभोगू शकतो.

वास्तुकलेचा आस्वाद घेण्यासाठी आपल्या पंचेंद्रियांची एकजूट करून, त्यांना जागृत करून, त्यांच्या क्षमतेचा पुरेपूर उपयोग करून घेता येणे अत्यावश्यक असते. स्पर्श, रस, गंध, रूप, श्रवण यांचे विभिन्न कायाकल्प निसर्गानेच अवतीभोवती निर्माण केलेले आहेत. निरीक्षणशक्तीने मानवाने ते शोधले आणि त्यातून ती अनुभूती कलावंतांनी विविध माध्यमांतून अभिव्यक्त केली. देवाची पूजा करण्यासाठी शुचिर्भूत होऊन, सोवळे नेसून देवासमोर एकाग्रपणे पाठ आळवावा लागतो, त्याचप्रमाणे कलास्वादप्रक्रियेत आपली ज्ञानेंद्रिये सज्ज करून, मन एकाग्र करून, मगच कलाकृतीला सामोरे जाणे आवश्यक असते.

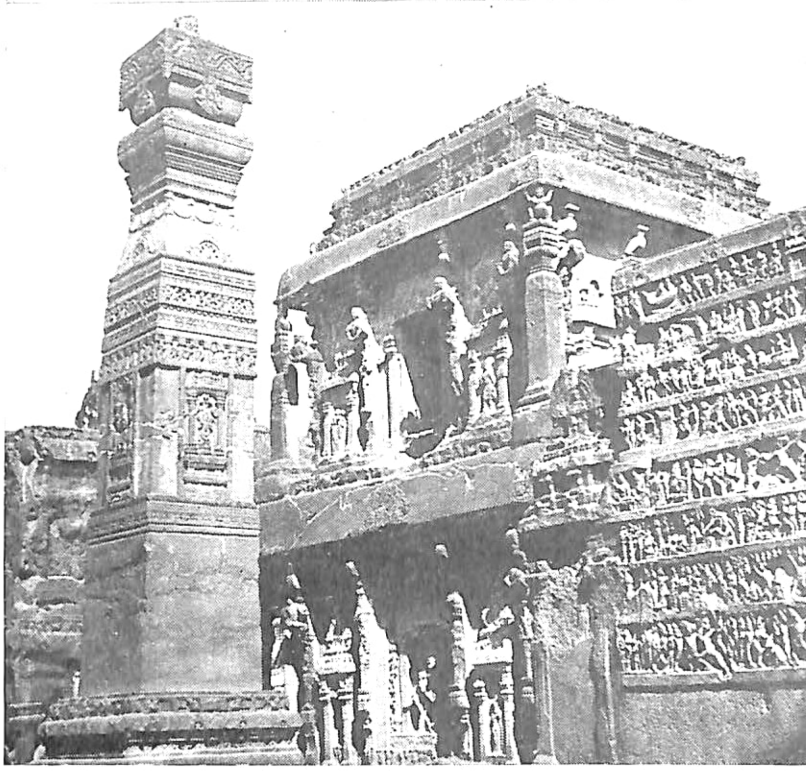
इतर दृक्‌कलांप्रमाणेच वास्तुकलेचे मूलघटक म्हणजे १) बिंदू, २) रेषा, ३) पृष्ठपातळी (म्हणजे-POINT, LINE, PLANE) हे आकार दर्शक; ४) रंग, पोत (COLOUR, TEXTURE) हे रूप दर्शक; ५) अवकाश, घनता (SPACE, MASS) हे अवकाशदर्शक घटक आहेत.

कलाकृतीत या घटकांचे मिश्रण वास्तूला विविध गुण प्रदान करते. हे घटक निसर्गात सर्वत्र विखुरलेले असतात. त्यांचा शोध घेऊन निरीक्षणाद्वारे त्यांचे अस्तित्व आणि एकंदर दृश्यरचनेत त्यांची भूमिका, कार्य काय याचा शोध घेता येतो आणि तेथूनच आस्वादाची प्रक्रिया सुरू होते.

आता एकेक घटकाचा सविस्तर परामर्ष घेणे उद्बोधक ठरेल.

१) बिंदू- म्हणजे टिंब. ठिपका. रेषेचा लघुत्तम अंश. बिंदूतून विश्व निर्माण झाले. सभोवताली जरा निरखून पाहिले तर बिंदूची अनंत रूपे जाणवतात. रात्रीचे टिपूर चांदणे म्हणजे बिंदूंचा मेळावा. लहान-मोठे, रंगीबेरंगी ठिपके चमचमताना बघतो तेव्हा आपल्याला सूक्ष्मतम अस्तित्वाची जाणीव होते. फुलपाखरांवरील टिंबदार नक्षी, फुलांवरील टिंबे, स्त्रीच्या भाळावरील कुंकवाचे टिंब, रात्री दिसणारी प्रकाशाची टिंबे, पावसाळचात तारेवर साचणाऱ्या पाण्याच्या टिंबपंक्ती, इत्यादी. टिंब हे मूल आकाराचे अस्तित्व दाखवणारे चिन्ह आहे.

२) रेषा- टिंबाटिंबाने रेषा तयार होते. तेव्हा खेटून खेटून बसलेली टिंबे आपले अस्तित्व बदलतात. रेषा आकार, स्वभाव दाखवते. लय निर्माण करते. दृष्टीला फिरवते, नाचवते, घुमवते. ऊर्ध्वगामी, क्षितीजसमांतर, तिरप्या, वाकडचा, एकमेकांना छेदणाऱ्या, अशा विविध द्वंद्वांतून आकार निर्माण करते. पिरॅमिडचा आकार डोळचांसमोर आणला तर, चार रेषा एकमेकींना आधार देताना एक अतिशय स्थिर आकार निर्माण होताना दिसतो. गॉथिक कॅथीड्रल्सचा दर्शनी भाग विविध वास्तुघटकांच्या ऊर्ध्वगामी रेषांच्या अस्तित्वामुळे आकाशाकडे म्हणजेच चिरंतन देवस्थानाकडे आपली दृष्टी खेचताना दिसतो. रेषा बोलताना दिसतात, त्या वास्तूला स्वभाव प्रदान करतात. झाडाच्या पानाच्या शिरा, वृक्षाच्या फांद्यांचे स्वच्छंद रेषाशिल्प इत्यादी. रेषा आकारांना जन्म देताना अंतस्थ अवकाशाचे अस्तित्व निर्माण करीत असते. गोलघुमट, ताजमहालाचे घुमट, लालकिल्ल्यातील कमानीचे महिरपी आकार हे वस्तुमान, घनता यांचे दृष्टीला सौंदर्य जाणवून देतात. रेषांचे साम्राज्य सर्वत्र दिसते. साध्या रेषांच्या मांडणीतून मानवी स्वभावाचे, भावनांचे प्रतीकात्मक चित्रण होते.

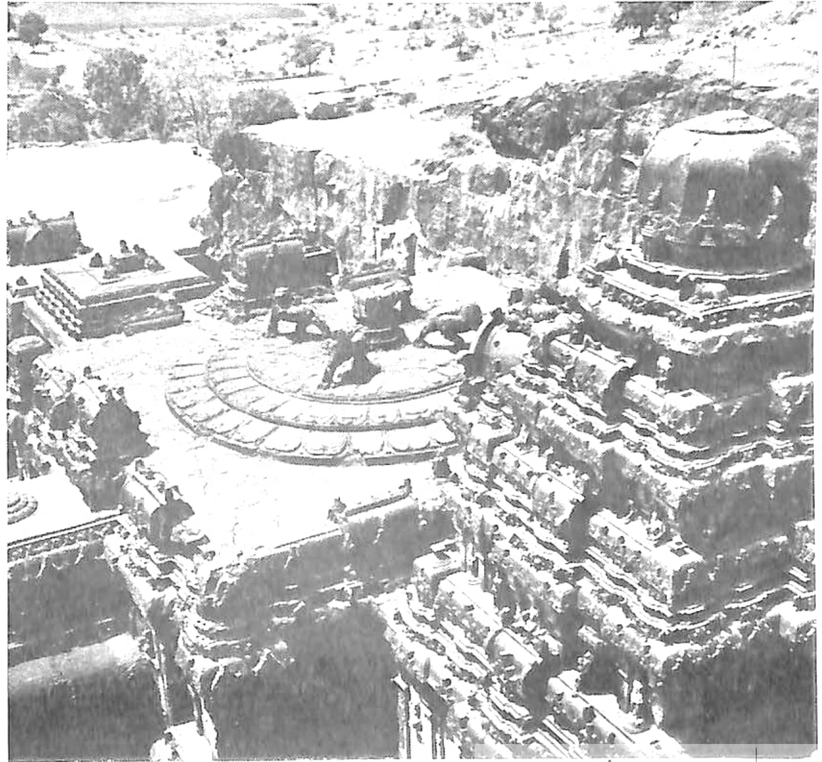


चित्र १

कैलास लेणे :
दक्षिण ध्वजस्तंभ,
नंदिगृह आणि
' रामायण ' कथाशिल्प.

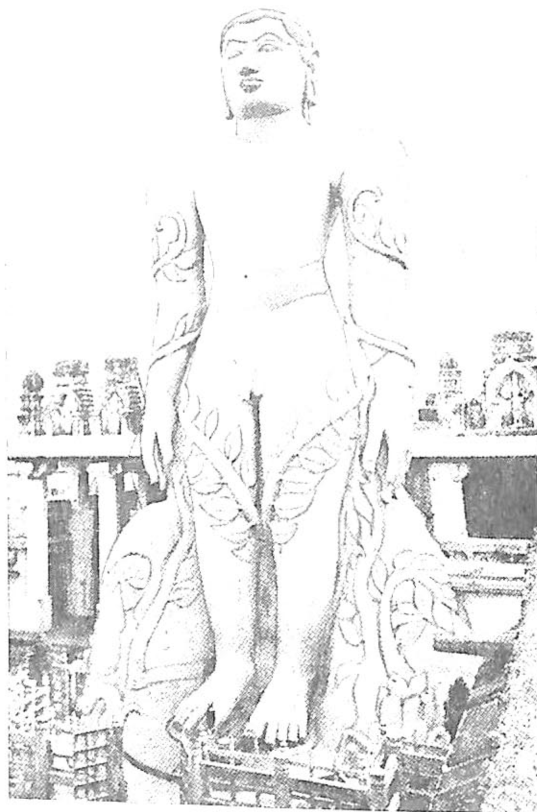
चित्र २

कैलास लेणे : विहंगम दृश्य. डोंगर खोदून वास्तुशिल्पनिर्मिती केल्यामुळे रेषा, पृष्ठपोत, घनता यांचा शैलीबद्ध आविष्कार दिसतो.



अनुक्रमणिका

चित्रपत्र २



चित्र १

गोम्मटेश्वर : एकसंध पाषाणमूर्ती,
(उंची सु. १८ मी.),
श्रवणबेळगोळ, कर्नाटक. इ. स. ९८३.

चित्र २ विहार, कैलास लेणे.



स्तंभपंक्तींची पुनरुक्ती व त्यामुळे आतील गुहेतला दिसणारा अंधार यामुळे हा दर्शनी भाग छायाप्रकाश व ठाशीव शिस्तबद्ध रेषांची सघन रचना ठरतो. अत्याधुनिक गगनचुंबी इमारतीच्या दर्शनी भागाशी नाते सांगणारा भासतो.

अनुक्रमणिका

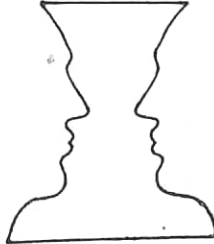


ताजमहाल, आग्रा, इ. स. १६३०. मोगल वास्तुशैलीचा सर्वांगसुंदर आविष्कार.
आकार, रचना, घटक-सतुलन आणि मोगल शैलीचा बगीचा यांचा सर्वांगसुंदर मिलाफ.

विह्क्टोरिया टर्मिनस, मुंबई, इ. स. १७८८, इटालियन गॉथिक शैलीतील भारतामधील सर्वोत्कृष्ट वास्तुरचना.

उदाहरणार्थ–

रेषाकृती	मनोवृत्ती
	त्रासिक
	चंचल
	ठाम
	भिडस्त
	उदास



दोन मानवी चेहेरे की फुलदाणी ?

रेषा वास्तूमध्ये पृष्ठविभाजनाबरोबरच आभासही निर्माण करतात. जसे ढगांच्या आकारात कधी कधी मानवी चेहरा आढळतो, कधी श्वानाकृती आढळते. हे केवळ रेषांकडे बघण्याच्या संवेदनाक्षम दृष्टीला गोचर होते.

३) **पृष्ठपातळी–** चार रेषा एकत्र आल्या की आयत, चौरस तयार होतो. या भौमितिक आकारनिर्मितीमुळे वास्तूला बाजू किंवा दर्शनी भाग लाभतो. त्यावरील खिडक्या, दारे, झरोके हे आकार म्हणजे आकारात्मक घटक (POSITIVE SPACE) होत व त्याव्यतिरिक्त फक्त भिंती म्हणजे नकारात्मक घटक (NEGATIVE SPACE) होत. अवकाशरचनेतही याला त्रिमिती प्रमाण प्राप्त होते. रचनात्मक संकल्पनेत यांचे संतुलन फार आवश्यक असते.

४) **रंग–** रंगांची दुनिया सर्वत्र असते. कितीतरी प्रतिमा केवळ रंगांमुळे सजीव होतात. रंग भाववृत्ती जागृत करतात. हिरवेगार शेत, निळेशार पाणी, काळाकुट्ट अंधार, पिवळाजर्द गुलाब, रक्ताचा लालिमा इत्यादी. वास्तुकलेत रंगसंगतीमुळे आकार व अवकाश यांच्या सौंदर्याचा परिपोष साधला जातो. चंद्रप्रकाशात पांढराशुभ्र ताजमहाल अधिक खुलून दिसतो. कारण काळोखी आसमंतात मंद चंद्रप्रकाश जेव्हा

ताजवर पडतो, तेव्हा काळ्या-पांढऱ्या विरोधाभासी रंगसंगतीमुळे अद्‌भुत भाववृत्ती निर्माण होते.

पोत– पृष्ठभागाची स्पर्शात्मक जाणीव वास्तु-रचनेत वास्तु-साहित्याच्या नैसर्गिक वापरामुळे किंवा कृत्रिम संस्करणामुळे निर्माण होते. या वापरातून वास्तूला जी त्वचा प्राप्त होते, त्यामुळे दृष्टीला आनंद देणारा परिणाम साधला जातो.

५) **अवकाश**– चार भिंती बांधल्या की आत जी पोकळी तयार होते, तिला वास्तुकलेत अवकाश मानले जाते. तो एक रचित आकार (BUILT FORM) असतो. प्रमाणबद्धता या एका गोष्टीमुळे कितीतरी प्रकारच्या अवकाशनिर्मिती आपण पाहात असतो. घरातील दिवाणखाना, मंदिरातील सभागृह, गर्भगृह, सिनेमा हॉलमधील भव्यता, रेल्वे-स्टेशनमधील दिव्यता (व्ही. टी. स्टेशन) आणि लहान मुले खेळताना त्यांनी निर्माण केलेल्या छोट्या घरकुलाच्या अवकाशरचना. या सर्व अवकाशाच्या परिकल्पना आहेत.

घनता– वास्तुरचनेत दर्शनी आकारांना जे वजन प्राप्त होते, त्याला घनता म्हणता येईल. वजनदार घुमट, किंवा आधुनिक वास्तुकलेत आकार आणि अवकाश यांची केलेली शिस्तबद्ध मांडणी व त्याद्वारे पृष्ठभागावर आढळणारी सघनता किंवा हलकेपणा यांचा उदाहरणा-दाखल निर्देश करता येईल.

या मूलतत्त्वांच्या जडणघडणीतून वास्तूला काही गुणधर्म प्राप्त होतात. अवकाश व आकार यांची एका-त्मता किंवा सुसंवाद (HARMONY). सूर्यफुलाचे निरीक्षण केल्यास त्याच्या पाकळ्यांचे आकार आणि मध्यभागी असलेला वर्तुळाकार भाग तसेच रंग यांद्वारे एकरूप पावणारी अनुरूप घटकरचना दृग्गोचर होते. निसर्गातील प्रत्येक घटक हा एकरूप रचनेचे प्रतीक मानता येईल.

समतोल (BALANCE)– रचनेत तोल फार महत्त्वाचा. तसेच आकार, अवकाश, रंगसंगतीतदेखील तोल तितकाच महत्त्वाचा. ताजभोवती चारऐवजी एकच मिनार असता तर ? वास्तुरचनेतील प्रत्येक घटकाची रचना, मांडणी ही समतोल विचारात घेऊन करावी लागते.

नाद (RHYTHM)– हा आकार, अवकाश या वास्तुघटकांच्या पुनरुक्तीद्वारे साधला जातो. महिरपी-मध्ये कमानीतील छोट्या छोट्या वलयाकारांमुळे दृष्टीला नादमयता अनुभवता येते. मोगल वास्तुकलेत कमानीयुक्त प्रांगणात ही नादमयता प्रकर्षाने जाणवते. संगीतातील नाद हा समयात गुंफलेला असतो; तर वास्तुकलेतील नाद आकाराने साकार केलेला असतो. तो दृष्टीला जाणवतो.

याशिवाय प्रमाणबद्धता, रचनाकौशल्य, छाया-प्रकाशाची गुंफण इत्यादी अनेक गुण वास्तूमध्ये दडलेले असतात. भूमी हा वास्तुकलेचा मूलभूत आकार. जागतिक वास्तुकलेचा इतिहास पाहिल्यास अनेक प्रवाह, तंत्रे कशी विकसित होत गेली, याचा प्रत्यय येतो. परत हे गुणधर्म केवळ नव्या वास्तुकलेलाच लागू होतात असे नाही. कलात्मकता हे क्षेत्र त्रिकालाबाधित आहे. अतिप्राचीन ते अत्याधुनिक काळापर्यंत कोण-त्याही खेडेगावात गेलात, तरी वास्तुकलेची हीच तत्त्वे, गुणधर्म आपल्याला शोधता येतात. खेड्यात शेणाने सारवलेल्या भिंती आहेत. एकमेकांना नटखटपणे चिकटलेली बसकी घरे, खिडक्या-दारांचे आकार, इत्यादींद्वारे नैसर्गिक उत्स्फूर्त रचनाकल्प एकात्म वाटतो; भूमीशी, मानवी जीवनाशी, जमिनीशी तादात्म्य पावणारा वाटतो.

जुन्या वाड्यातील चौक, छायाप्रकाशाचा खेळ, सजावट, एकमेकांना पकडणारे खोल्यांचे अवकाश, चौकाभोवतीची ओसरी, सुरक्षित वर नेणारे अरुंद, भिंतीतले जिने. अशा अनेक गोष्टी अनुभवण्यासारख्या असतात. फक्त जरा त्रयस्थ दृष्टिकोणातून निरीक्षणाची गरज असते. त्यांच्याशी संवाद साधावा लागतो.

गोलघुमट, ताजमहाल, भव्य मंदिरे (वेरुळ) पाहताना त्यांच्या प्रमाणबद्धतेमुळे आपली छाती दडपून जाते. त्यात रचनातंत्र, कौशल्य असतेच; परन्तु थरथराट करणारी अवकाशाची जाणीव असते.

वेरुळरचनेत प्रमुख मंदिराइतकीच बाजूची रचना वेधक वाटते. त्याखालून फिरताना छायाप्रकाश, रेषात्म काव्यमयता दिसते. कोरल्या कपारीत आपण सावलीतून फिरत असतो व मध्यभागीचे मंदिर प्रकाशात तेजाळत असते. हा जो अवकाशनिर्मितीचा क्रम (SEQUENCE) अनुभवता येतो, त्यासाठी हळूहळू, थबकत, चौकसपणे प्रत्येक वेळी बदलणारे दृश्य डोळ्यांत साठवत फिरणे आवश्यक ठरते. केवळ वास्तूच नव्हे; तर एखादे निसर्गदृश्यही असेच पाहावे लागते. 'वा काय सीन आहे !' असे म्हणून पुढे जाण्यापेक्षा तो सीन





अनुक्रमणिका

नक्की कशामुळे नेत्रसुखद झालाय, त्यातले महत्त्वाचे घटक कोणते, त्यांचे त्यातले कार्य काय हे मागील मूलघटक– चर्चेच्या अनुषंगाने अभ्यासले तर त्याचा आस्वाद अर्थपूर्ण ठरतो. शिल्प, चित्र, वास्तू यांचा आस्वाद अशा मर्मज्ञ दृष्टीनेच सुलभपणे घेता येऊ शकेल.

सौंदर्याचा आस्वाद हा शिकवून घेता येत नाही. त्यासाठी अंतर्मनातून ऊर्मी यावी लागते. ज्याप्रमाणे व्यक्तीचा सहवास लाभल्यावर आपोआप प्रेमभावना निर्माण होतात, त्याचप्रमाणे डोळसपणे सर्वत्र बघितले की आपोआप सौंदर्याची प्रचीती येते आणि आपली दृष्टी साद द्यायला लागते. जिथे आकार आहे तिथे रेषा, रंग, बिंदू, पोत सर्व असते. मग ती घरातील साधी केरसुणी असू द्या. तो रेषांचा एक मोहक गतिमान गुच्छ ठरतो. तांब्या बघा. आकारामुळे त्याला केवढी घनता प्राप्त झाली आहे. घोटीव होताना रेषेची तान एखाद्या मान वेळावणाऱ्या षोडशीच्या वेणीसारखी, किंवा खर्जात सूर लावताना स्वरांची जी कमान होईल तशी होते. निसर्गानेच मानवाला घडविले. त्याची शिकवणी अहोरात्र चालू असते. विद्यार्थीच शाळेत जायचा कंटाळा करतात.

या अभ्यासाला, आस्वादाला पैसा, कष्ट लागत नाहीत. मात्र त्यामुळे मन संपन्न, प्रसन्न होते. तेव्हा वास्तूचा आस्वाद घेण्यापूर्वी आपल्या घरातच खूप खजिना दडला आहे त्याचा शोध घ्या. आकाराशी, रंगाशी, अवकाशाशी मैत्री करा. खिडकीतला प्रकाश, उजळून जाणारा अवकाश, खोली, तिथली भांडी, कपडे, फर्निचर, तसेच बाहेरचा निसर्ग, प्राणी, पक्षी, कीटक, फुले, झाडे या सर्वांत कलेची चिरंतन तत्त्वे प्रकटलेली आहेत. माणसाने त्यापासून प्रेरणा घेऊन वास्तू निर्माण केल्या. त्यामुळे प्रथम परिसर अभ्यासला, की वास्तूचा रसास्वाद घेणे अतिशय सुलभ होईल. निरीक्षण आणि विश्लेषण यांना पर्याय नाही. त्यांची मैत्री, संवाद, झाला की अनुभूती दूर नाही.

कलेच्या रसास्वादावर मराठीत अल्प पुस्तके आहेत. वाचनासाठी त्यांची यादी पुढे देत आहे :

१. 'किमया' – माधव आचवल; १९६१; मौज प्रकाशन, मुंबई.
२. 'रसास्वाद' – वाङ्मय आणि कला– माधव आचवल; १९७२; मौज प्रकाशन, मुंबई.
३. 'कोरा कॅनव्हास' – प्रभाकर बर्वे; १९९०; मौज प्रकाशन, मुंबई.
४. 'अमेरिकन चित्रकला' – माधव आचवल; १९६४; मौज प्रकाशन, मुंबई.
५. 'वास्तुकला–काल, आज आणि उद्या'– विजय दीक्षित; १९७३; रेणुका प्रकाशन, नासिक.
६. 'चित्रपट : एक कला' – विजय दीक्षित; १९७९; रेणुका प्रकाशन, नासिक.
७. 'खडा मारायचा झाला तर'– वसंत सरवटे; मौज प्रकाशन, मुंबई.

यांशिवाय संगीत, चित्रपट, छायाचित्रण, नाटच-चित्रकला यांवर इंग्रजीत विपुल ग्रंथसंपदा आहेच. परन्तु मराठीतही अलीकडच्या दशकात अनेक पुस्तके निघाली आहेत.

❋ ❋

साभार-पोच

* **भुईमूग लागवड–** रामचंद्र साबळे; कॉन्टिनेंटल प्रकाशन, विजयानगर, पुणे– ३०; प्रथमावृत्ती; १९९०; पृ. १०४; किं. २५ रुपये.
* **काफला–** सुरेश भट, प्रा. अविनाश कांबळे; कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, विजयानगर, पुणे–४११०३०; १९९०; पृ. १५४; किं. ३० रुपये.
* **आव्हान–** शिरीष पै, विजया संगवई; कॉन्टिनेंटल प्रकाशन, विजयानगर, पुणे– ४११०३०; १९९०; पृ. ७५; किं. २५ रुपये.
* **अंजिराची लागवड–** वेदप्रकाश पाटील; कॉन्टिनेंटल प्रकाशन, विजयानगर, पुणे– ४११०३०; १९९०; पृ. ९५; किं. २५ रुपये.
* **भातशेती–** शिवाजी ठोंबरे; कॉन्टिनेंटल प्रकाशन, विजयानगर, पुणे– ४११०३०; १९९०; पृ. २४४; किं. ४५ रुपये.
* **कर्नाटक संस्कृती : स्वाभिमान आणि समन्वय–** डॉ. एम. चिदानंदमूर्ती; साहितिगळ कलाविदर बळग, बेंगळूर; १९९०; पृ. ३२; किं. १२·५० रुपये

गोम्मटेश्वर – एक उपास्य शिल्प

सुरेश र. देशपाण्डे

भारतीय मूर्तिसंभारात उदयगिरीची वराहमूर्ती, दीदारगंजची यक्षिणी, महाबलीपूरमचे गंगावतरण शिल्प, खजुराहोचा नृत्यगणेश, हळेबीडची मदनिका अशा काही सौंदर्यपूर्ण शिल्पांना त्या त्या शिल्पांतील प्रमाणबद्धता, रेषांचे लालित्य, वर्तुलन, भव्यता आणि मुद्रेवरील विभिन्न भाव यांमुळे कला इतिहासात विशेष स्थान प्राप्त झाले आहे. या विशेष मूर्तिशिल्पांत श्रवण-बेळगोळच्या गोम्मटेश्वराचा भव्य पुतळा रेखीवपणा, आरसपानी चकाकी, प्रमाणबद्धता आणि मुद्रेवरील धीरगंभीर भाव नि स्मित यांनी एक अनुपम शिल्प ठरले आहे.

जैन प्रतिमाविद्येत, वैदिक वा बौद्ध धर्मात जेवढे मूर्तिशिल्पांत वैविध्य आढळते, तेवढे आढळत नाही. प्राचीन काळी जैन धर्मास या दोन्ही धर्मांइतकेच महत्त्व प्राप्त झाले होते आणि मध्ययुगात (इ. स. ८००–१४००) जैनधर्माचा प्रसार आणि प्रचार दक्षिण हिंदुस्थानात विशेषत: कर्नाटकात चालुक्य, राष्ट्रकूट, गंग, होयसळ इत्यादी राजवंशांच्या आश्रयाखाली मोठ्या प्रमाणावर झाला. आरंभीच्या काळात या धर्मात मूर्तिपूजेस स्थान नव्हते, पण पुढे मध्ययुगात वैदिक किंवा बौद्ध धर्माप्रमाणेच याही धर्मात मूर्ति-पूजेचा शिरकाव झाला आणि आदिनाथ (वृषभनाथ), पद्मप्रभ, चंद्रप्रभ, शांतिनाथ, नेमिनाथ, पार्श्वनाथ, महावीर (वर्धमान) इ. चोवीस तीर्थंकार तसेच शृंगारचौरी, चूलकोका, अंबिका इ. यक्षी; चक्रेश्वरी विद्याधरी, पद्मावती, वज्राकुंशी इ. विद्यादेवता आणि भरत-बाहुबली या उपदेवता इत्यादींच्या मूर्ती घड-विण्यात आल्या. श्वेतांबर पंथाच्या मूर्ती सवस्त्र व सालंकृत असून दिगंबर पंथाच्या मूर्ती विवस्त्र व निरलंकार आहेत. या सर्व मूर्तींत चोवीस तीर्थंकारांच्या मूर्तींना प्राधान्य देण्यात आले असून त्यांचे प्रमाणही जास्त आहे. उपदेवतांच्या मूर्तींत बाहुबली किंवा गोम्मटेश्वर व भरत यांच्या मूर्तींना पुढे उपास्य देवता म्हणून महत्त्व प्राप्त झाले. त्यांतही एक उपास्य शिल्प म्हणून गोम्मटेश्वराच्या मूर्ती जास्त प्रमाणात घडविण्यात आल्या. गोम्मटेश्वराची दिगंबर मूर्ती कायोत्सर्ग आसनात म्हणजे सरळ-उभ्या, पाय जोडलेले आणि आजानुबाहू, हात खाली सोडून मांड्यांस चिकटविलेले अशा पद्धतीच्या असतात. त्याच्या तपश्चर्येचा प्रदीर्घ कालमान व्यक्त करणारे द्योतक वारूळ, त्यातून वर आलेले फणीधारी सर्प आणि वेली ही वैशिष्टचे बहुधा सर्व गोम्मटेश्वराच्या मूर्तींत दृष्टोत्पत्तीस येतात.

काष्ठ, धातू आणि पाषाण इ. सर्व माध्यमांत या मूर्ती घडविलेल्या असून कालौघात काष्ठमूर्ती नष्ट झाल्या. अवशिष्ट मूर्तींत पाषाणाच्या मूर्तींचे प्रमाण जास्त असून या मूर्ती कशा घडवाव्यात, यासंबंधीचे शिल्पशास्त्रीय तपशील रूपावतार, रूपमंडन, निर्वाण-कलिका, स्तुतिचतुर्विंशतिका, चतुर्विंशितिजिनानंदस्तुति इ. वास्तुशिल्पशास्त्रावरील ग्रंथांतून मिळतात. या ग्रंथां-मध्ये दोड्डय्याकृत भुजबलि-शतक, पंचबाणकृत भुज-बलि चरित्र, अनंतकविकृत गोम्मटेश्वर चरित, देवचंद्र-कृत राजावळि-कथा हे ग्रंथ गोम्मटेश्वराचा इतिहास प्रतिपादन करतात. याशिवाय गोम्मटेश्वराच्या शिल्पा-कृतीविषयी काव्यमय स्तुतिस्तोत्रे अनेक प्राचीन कन्नड शिलालेखांवरून व कन्नड आणि संस्कृत ग्रंथांतून पाहा-वयास सापडतात. कन्नड कवि बोप्पण्ण (बारावे शतक) याने ग्रंथित केलेला पद्यमय शिलालेख 'एपिग्राफिया कर्नाटिका' (खंड २; क्र. २३४) यात प्रसिद्ध झाला आहे.

जैनांचे पहिले तीर्थंकार आदिनाथ किंवा वृषभनाथ यांचा गोम्मटेश्वर हा पुत्र. स्थलपरत्वे तो बाहुबली, गोमटस्वामी, गोम्मट, गोमटदेव इत्यादी नावांनीही प्रसिद्ध आहे. त्यास बाहुबलीचा किंवा भुजबलीचा म्हणजे मदनाचा अवतारही समजतात. त्याच्या 'गोम्मट' या नावाविषयी अनेकांनी चर्चा केली आहे; तथापि यात्रेकरू व जैनधर्मीय यांमध्ये तो बाहुबली या नावाने अधिक

अनुक्रमणिका

परिचित आहे. त्याच्या जन्माविषयीच्या अनेक पारंपरिक कथा व वदंता जैन धर्मावरील ग्रंथांतून आढळतात. भागवत पुराणातही त्यांचा उल्लेख येतो. ऋषभदेवाने अनेक वर्षे राज्य केल्यावर सत्यज्ञानासाठी राज्यत्याग करण्याचे ठरविले. तत्पूर्वी त्याने मोठा मुलगा भरत याला अयोध्येचे राज्य दिले आणि पोदनपुरचे राज्य बाहुबलीस दिले व आपण संन्यास घेतला; परंतु पुढे दोघा भावांत वैर निर्माण झाले. भरत चक्रवर्ती राजा होता. त्याला एक चक्र प्राप्त झाले होते. तो दिग्विजयासाठी बाहेर पडला. जिथे जिथे त्याने प्रवेश केला, त्या सर्व राजांना त्याने जिंकले. पुढे त्यास पोदनपूर लागले. तिथे चक्राचा प्रवेश होईना. तेव्हा भरताने मंत्रिजनांकडे पृच्छा केली. तेव्हा त्यांनी 'हा बाहुबलीचा प्रदेश असल्यामुळे तो अजिंक्य आहे' असे उत्तर दिले. तेव्हा बाहुबलीने स्वत: त्याला विरोध केला. तो म्हणाला, "मी गुणांचा उपासक आहे. गुणांपुढे मी नम्र होईन. सार्वभौम म्हणविणाऱ्या कोणापुढेही होणार नाही. एवढेच नव्हे, तर मोठ्या भावासमोरही होणार नाही." त्यामुळे भरताला राग आला. त्याचा अहंभाव वाढला आणि त्याने बाहुबलीस युद्धाचे आव्हान दिले. साहजिकच त्याची परिणती युद्धात झाली; पण मानवसंहार टाळण्यासाठी दोघांनी द्वंद्वयुद्ध करण्याचा निर्णय घेतला. दृष्टियुद्ध, जलयुद्ध आणि मल्लयुद्ध या सर्वांत भरताचा पराभव झाला. अखेर त्याने आपले चक्र सोडले, पण तेही बाहुबलीने परतविले. यामुळे भरताच्या सम्राट होण्याच्या सर्व आशा-आकांक्षा धुळीस मिळाल्या आणि बाहुबली सर्व राज्याचा सम्राट झाला; पण त्याच्या एकूण स्वभावाला हे साम्राज्य आणि सुखलोलुपता मानवण्यासारखी नव्हती. तो मुळातच वीतराग होता. एवढे होऊनही सर्व राज्य त्याने भरतास दिले आणि काही दिवसांतच सर्वसंगपरित्याग करून मोक्षपदासाठी तपाचा मार्ग त्याने अवलंबिला. राज्यातून तसाच भवसागरातून एकदाचा तो मुक्त झाला. तथापि अनेक वर्षे तप करूनही त्यास मुक्ती मिळेना. तेव्हा भरत चिंताग्रस्त झाला. त्याने ऋषभनाथांना याचे कारण विचारले, तेव्हा त्यांनी सांगितले की, "तुझ्या राज्यात तो तप करीत आहे, हे शल्य त्याला सातत्याने डाचत आहे. त्यामुळे त्याची तपसिद्धी फलद्रूप होत नाही." असे सांगताच भरताने, 'ही पृथ्वी कोणाचीच नाही. माझी व तुझी. माझ्या पश्चात अनेक राजे तिला उपभोगतील. तेव्हा तुझ्या मनातील हे शल्य तू काढून टाक' असे सांगितले. ते, बाहुबलीने मान्य केल्यावर त्यास केवलज्ञान प्राप्त झाले.

या तेजस्वी महापुरुषाच्या लहानमोठ्या असंख्य मूर्ती भारतभर विखुरलेल्या आहेत. त्यातही दक्षिण भारतात मध्ययुगात सुमारे आठव्या ते चौदाव्या शतकांत घडविलेल्या मूर्तींचे प्रमाण जास्त आहे. उपलब्ध मूर्तींत पहिली ब्रॉंझ धातूची मूर्ती असून ती इसवी सन सहाव्या शतकातील आहे. ही साधी-सरळ मूर्ती मुंबईच्या प्रिन्स ऑफ वेल्स म्युझियममध्ये सध्या ठेवलेली असून तिचे मूळ स्थान निश्चितपणे ज्ञात नाही; तथापि काही तज्ज्ञांच्या मते ती श्रवणबेळगोळच्या परिसरातील असावी. तिला जोडलेल्या अन्य मूर्तींपासून ती पादपीठापासून अलग झालेली सुस्पष्ट चिन्हे दिसतात. तिची उंची साधारणत: अर्धा मीटर असून पाद व बाहु लतापत्रांनी वेष्टित आहेत. गोमटेश्वर खड्ग आसनात उभा असून त्याच्या जटा पाठीवर व काही खांद्यावर विखुरलेल्या आहेत. मूर्तीच्या उभट गोल चेहऱ्यावर अध्यात्मिकतेची प्रभा दिसते. तिची तुलना कर्नाटक राज्यातील बादामी (विजापूर जिल्हा) येथील गुंफेतील मूर्तीशी करण्यात येते. त्यामुळे संशोधकांना ती चालुक्यकालीन राजांनी ओतून घेतली असावी, असे वाटते.

बादामी येथील जैन गुंफेत पार्श्वनाथ, त्यांचे सेवक आणि गोम्मटेश्वर तसेच इतर काही तीर्थंकारांच्या मूर्ती भिंतींवर खडकात उत्कीर्ण केल्या आहेत. कालदृष्ट्या ह्या पाषाण-मूर्ती इसवी सन सहाव्या-सातव्या शतकांतील असून गोम्मटेश्वराच्या पाषाण-शिल्पांत हे शिल्प पहिले-वहिले असेल. येथील सर्वच मूर्ती कालौघात किंचित खराब झाल्या आहेत. इथे गोम्मटेश्वर उत्फुल्ल कमळावर (कमळ-पीठावर) समभंग आसनात उभा असून त्याच्या दोन्ही बाजूंना वेलींच्या छोट्या फांद्यांचे अलंकार आहेत. त्या वेलींच्या पलीकडे दोन्ही बाजूंस प्रत्येकी एक मुकुटधारी स्त्री-प्रतिमा–बहुधा गोम्मटाच्या भगिनी–असून उजव्या पायाजवळ एक भक्त हात जोडून बसला आहे. गोम्मटेश्वर दिगंबर असून त्याचे केस नीटनेटके सुबद्ध विंचरलेले आहेत. स्त्री-प्रतिमांच्या वरील बाजूस कोपऱ्यात गन्धर्व-किन्नरांची युगुले कोरलेली आहेत. वेलींच्या काही फांद्यांनी मांड्या आणि बाहु यांना विळखे घातलेले आहेत. चालुक्यांच्या सौम्य कलेचा आविष्कार या शिल्पांतून व्यक्त होतो.

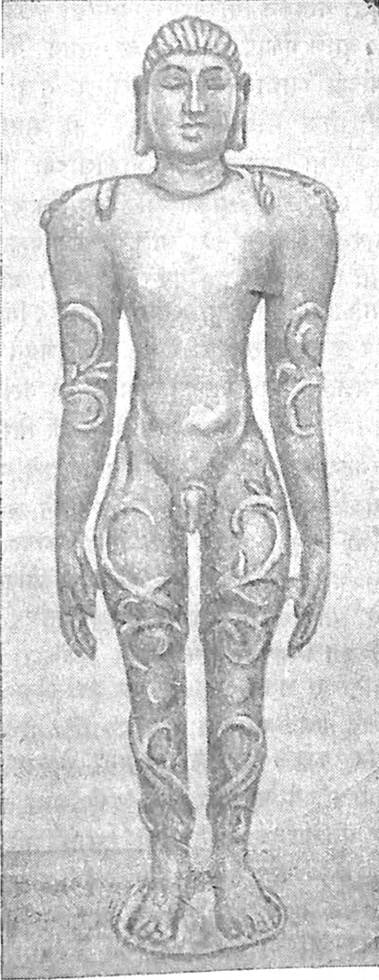
अनुक्रमणिका

महाराष्ट्रातील वेरूळ (औरंगाबाद जिल्हा) येथील इंद्रसभा नावाच्या बत्तीसाव्या शैलोत्कीर्ण जैन लेण्यांत दक्षिणेकडील भिंतीत खोदलेली गोम्मटेश्वराची मूर्ती राष्ट्रकूटकालीन असून शिल्पशैलीवरून ती आठव्या शतकातील असावी. अन्य गोम्मटेश्वरांची शिल्पे स्वतंत्र आढळतात, तर इथे गोम्मटेश्वर हा प्रमुख देव आणि त्याच्या उपदेवतांच्या मूर्ती– असे हे समूहशिल्प आहे. मुख्य मूर्तीची उंची सुमारे दीड मीटर असेल. गोम्मटेश्वराच्या दोन्ही बाजूंस प्रत्येकी एक याप्रमाणे दोन भगिनींच्या मुकुटधारी मूर्ती आहेत. त्यांचा अनुक्रमे डावा व उजवा हात वेलीत अडकलेला आहे आणि त्या त्रिभंग आसनात उभ्या असल्यामुळे या एकूण शिल्पसमूहास गती मिळाली आहे. भगिनी-शिल्पांच्या वरच्या बाजूस दोन्ही कोपऱ्यांत गंधर्व-किन्नरांची मिथुन शिल्पे अवकाशगामी अवस्थेत उडती खोदल्यामुळे या शिल्पाला गतिमानता प्राप्त झाली आहे. गोम्मटेश्वराची शिल्पशास्त्राप्रमाणे प्रतिमा कायोत्सर्ग आसनात समभंग स्थितीत उभी आहे. तो उत्फुल्ल कमलपीठावर निश्चल उभा आहे. त्याच्या पायापाशी नित्यनियमाने दिसणारे सर्प वा वारूळ नाही; मात्र दोन्ही मांड्यांमधून वेली वर चढली असून तिने एक वेढा मांडीला दिला आहे. वेलीच्या फांद्या गोम्मटेश्वराच्या दोन्ही बाजूंस खालपासून वरपर्यंत पसरल्या आहेत. जणू वेलींच्या रचनाबंध चौकटीत हे शिल्प खोदले आहे, असे भासते. कलात्मकता आणि प्रभावळीतील देवतांची लय यादृष्टीने ही मूर्ती लक्षणीय ठरते. याच गुंफेत भित्तिचित्रांतील एका चित्रात गोम्मटेश्वराचे मूर्तिबरहुकूम एक चित्र रेखाटले असून ते रंगविलेले आहे. गोम्मटेश्वराबरोबर त्याच्या दोन भगिनींच्या छबीही तिथे चितारलेल्या असून वरील प्रभावळीतील अन्य





उपदेवता– गंधर्व–किन्नर यांची चित्रे मात्र इथे दिसत नाहीत. या चित्रांतील रंगसंगती, चित्रशैली आणि रेषांचे लालित्य दशावतार लेण्यांप्रमाणे आहे.

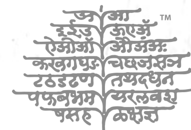


चालुक्य शैलीतील गोम्मटेश्वराची ब्राँझची मूर्ती (उंची $\frac{1}{2}$ मी.) इ. स. ६ वे शतक

मध्य प्रदेशात झांशीच्या नैर्ऋत्येस ९६ कि. मी. वर देवगढ येथील शांतिनाथ मंदिरात एक गोम्मटेश्वर शिल्प आढळते. या मूर्तीचा आकार तुलनात्मक दृष्ट्या लहान असला तरी तीत गोम्मटेश्वराची सर्व शिल्प-वैशिष्टचे दृग्गोचार होतात. गोम्मटेश्वराच्या दोन्ही बाजूंस भगिनींची त्रिभंगात शिल्पे असून त्या गोम्मटे-श्वराच्या मांडयांवरील वेली दूर करण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. या मूर्तीच्या अंगावर वेली व नाग यांव्यतिरिक्त स्वस्तिकासारखे चिन्ह दर्शविले आहे. तज्ञांच्या मते ती नवव्या शतकातील असावी.

गोम्मटेश्वराच्या भव्य, आकर्षक आणि प्रमाण-बद्ध मूर्ती कर्नाटकात विशेषत्वाने आढळतात. दिगंबर पंथाच्या प्रभावाचे त्या द्योतक असून या पंथाचा मध्य-युगात दक्षिणेत राजाश्रयाने प्रसार–प्रचार झाला. या मूर्तींपैकी श्रवणबेळगोळ येथील चेन्नरायपटण तालुक्या-तील (हसन जिल्हा) गोम्मटेश्वराची मूर्ती (पुतळा) भारतातील एक अतिभव्य व प्रचंड शिल्पाकृती असून ती प्रमाणशीर, चकचकीत, उठावदार नि आकर्षक आहे. श्रवणबेळगोळ हे लहानसे टुमदार खेडे आर्सीकेरी-म्हैसूर या लोहमार्गावर दोड्डबेट्टा (विंध्यगिरी) आणि चिक्कबेट्टा (चंद्रगिरी) या जुळया पर्वतश्रेणींमध्ये वसले आहे. गावात मध्येच सुबद्ध तळे आहे आणि त्याभोवती घरे, बस्त्या नि मंदिरे आहेत. श्रवण म्हणजे श्रमण, बेळ म्हणजे धवल वा शुभ्र आणि गोळ म्हणजे सरोवर. या तीन कन्नड शब्दांची जुळवाजुळव होऊन श्रवणबेळगोळ हा शब्द बनला आहे. त्याचा सरळ सुट-सुटीत अर्थ 'श्रमणांचे धवल सरोवर' असा असून तेथील गोम्मटेश्वराच्या पुतळ्यावरून त्यास काही जण गोमटपूर असेही म्हणतात. प्राचीन शिलालेखांतून बेळ-गोळ, बेळगुळ, बेळुगुळ असेही त्याचे उल्लेख मिळतात.

या क्षेत्राचा इतिहास तसा असंबद्ध आहे, पण इ. स. पू. तिसऱ्या शतकापर्यंत तो मागे नेतात. त्या काळी भद्रबाहू नावाचा एक जैन साधू उत्तर प्रदेशात दुष्काळ पडल्यामुळे आपल्या शिष्यांचे प्राण वाचविण्यासाठी त्यांच्यासह मगधदेशातून विंध्य ओलांडून दक्षिणपथात आला. या दीर्घ प्रवासात मगधचा वृद्ध आणि संन्यस्त राजा चंद्रगुप्त मौर्य त्याच्याबरोबर होता. त्याने अखेरच्या दिवसांत भद्रबाहूकडून जिनदीक्षा घेतली असावी, असा एक विचार इतिहासकार मांडतात. या प्रदीर्घ प्रवासानंतर भद्रबाहूच्या लक्षात आले की आपल्या त जीवनाचा अन्त्यकाल समीप आला आहे. त्याने चंद्र ाची गुप्ताला आपल्याजवळ ठेवून अन्य भक्तांना चोनात पाण्डच इत्यादी दक्षिणेकडील राज्यांत जाण्यास साहे. या तले. अखेर चंद्रगिरीवरील एका गुहेत त्याने स लावून देहत्याग केला. चंद्रगुप्तानेही इथेच विसाव्या चरणांच्या चिन्हांची पूजा करीत आपली अखेर व्या) मूर्ती या वेळेपासून चिक्कबेट्ट या टेकडीस च्या दृष्टीने नाव प्राप्त झाले आणि हे स्थान जैन कुंभोजजवळील





जैन संस्कृतीचे पवित्र महाक्षेत्र बनले. पुढ अनेक दिगंबर मुनींनी ही आपली तपोभूमी केली आणि जैन तत्त्वज्ञानाचे काही ग्रंथही इथे लिहिले गेले. अशी काही वर्षे गेल्यानंतर इथे गंग वंशाच्या वेळी राछ(ज)मल्ल किंवा राजमल्ल सत्यवाक्य राजाच्या कारकीर्दीत (कार. ९७४–९८४) त्याच्या पत्नीच्या आग्रहास्तव चामुंडराय या मंत्र्याने येथील भव्य शिल्पाकृती करविली. अरिट्टो नेमी या शिल्पकाराकडून ती घडवून घेतली असावी, असा लेव्हिस राईस या भारतविद्यावेत्त्याचा तर्क आहे; पण त्यास सबळ लिखित पुरावा उपलब्ध नाही. या पुतळ्यामुळे या स्थळाचे धार्मिक माहात्म्य आणखीन वाढले आणि जैन धर्मियांचे तसेच यात्रेकरूंचे ते पर्यटन-स्थळ बनले.

सुमारे दीडशे मीटर उंच असलेल्या दोड्डाबेट्टा टेकडीच्या घुमटाकार पठारावर ग्रॅनाइट पाषाणात येथील गोम्मटेश्वराचा पुतळा एकसंध खडकात कोरला आहे. तो खड्ग आसनात समभंग अवस्थेत उत्फुल्ल कमळपिठावर उत्तराभिमुख उभा असून शिल्पकाराने या प्रचंड शिल्पाचे प्रमाण या कमळावर रेषांकित करून ठेवले आहे. त्यावरून या कलाकृतीतील योजकत्व ध्यानात येते. ही शिल्पाकृती इ. स. ९८३ मध्ये गंग राजा राजमलने करवून घेतली. त्याची उंची पायापासून १८ मीटर आहे. कमळरूपी पिठाची उंची २·७५ मीटर आहे आणि त्याच्या वर्तुळाकार मुखाची उंची २·३ मीटर आहे. त्याच्या दोन्ही खांद्यांमधील अंतर सु. आठ मीटर आहे. वर्णाने भुरका गोरा आणि वयाने सामान्यतः चाळिशीतील असा हा गोम्मटेश्वर संपूर्ण दिगंबर असून त्याचा प्रत्येक अवयव घाटदार नि प्रमाणबद्ध आहे. तो समग्र आकार अणुअणूंतून पुरुषप्रत्यय घडविणारा आहे. उघडा असून त्याच्या मुखावर लज्जेचा भाव नाही की डोळ्यांत वासनेचा ठाव नाही. नेत्र स्थिर, अन् ध्यानमग्न असून कान दीर्घ नि लोंबते, जवळजवळ खांद्याला भिडलेले दिसतात. भुवया म्हणजे जणू शिवधनुष्यच! कुरळे केस किंचित अस्ताविस्त झालेले असून हनुवटी किंचित [illegible]ललेली आहे. आजानुबाहू, विशाल छाती, भरदार उदरावर त्रिवली अन् जिवणीवर स्मिताची रेषा, [illegible] जणू विश्वाच्या अनुकंपेतून न्हाऊन आली आणि [illegible]नेच त्याच्या अधरावर चढली.

[illegible]या कमरेपर्यंत दोन्ही अंगी पायथ्याशी वारूळ [illegible] त्यात बिळे आहेत. त्यातून कुक्कुट नामक [illegible] बाहेर निघाले आहेत. त्याच वारूळात उगवलेल्या माधवी नावाच्या वेलींनी वाढता वाढता त्याच्या दोन्ही मांड्यांना विळखे घातले आहेत अन् वर चढून त्याचे दोन्ही भुजदंडही वेढले आहेत. त्या वेलीच्या पानांच्या शिरा स्पष्ट दिसतात. वारूळे आणि वेलींची वृद्धी यांवरून त्याच्या तपश्चर्येची खडतरता, मनोनिग्रह आणि एकाग्र चित्त यांचा प्रत्यय येतो. या पूर्ण शिल्पाच्या खांद्यावर एका वेलीला तुरा आला आहे. तोही मोठा लाडका वाटतो. गेली सुमारे एक हजार वर्षे हा गोम्मटेश्वर आकाशाच्या निळ्या छताखाली ऊन, वारा, पाऊस यांची तमा न बाळगता तपस्व्यासारखा अविचल उभा आहे. या भव्य पुतळ्याला मागच्या बाजूने फक्त कमरेपर्यंत काय तो दगडाचा आधार आहे. त्यावरचा संपूर्ण आकार सुटा नि निराधार आहे. अनंत ऋतुचक्रे त्याला तापवून नि भिजवून गेली; पण तो अक्षत आहे! अजून त्याची ती स्मितरेषा मालवली नाही, की कुरळ्या केसांची बटही विस्कटली नाही. गोम्मटेश्वराची कितीही चित्रे वा शिल्पे पाहिली तरी त्या सर्वांत या शिल्पाची भव्यता प्रकर्षाने जाणवते. इतर मूर्तींची भव्यता या भीममूर्तीपुढे लोपत जाते आणि तिचे दर्शन भव्यतेच्याही पलीकडे आपल्याला घेऊन जाते. त्या दर्शनाने मनाला स्तंभ येतो, आपण क्षणैक सर्व जग विसरतो. द्रष्टा–दृश्य एकंकार होऊन जातात. बाराव्या शतकातील बोप्पण्ण या जैन कवीने शिलालिखित कन्नड काव्यात या शिल्पाविषयी पुढील गौरवोद्गार काढले आहेत. "मूर्ती भव्य असेल तर तिच्यात सौंदर्य असणार नाही आणि भव्य व सुंदर असेल, तर तिच्या ठिकाणी दैवी सामर्थ्याची वाण असेल. म्हणून भव्यता, सौंदर्य आणि दैवी सामर्थ्य या तिन्हींचा जिथे एकत्र वास आहे, अशी ही गोम्मटेश्वराची दिव्य प्रतिमा खरोखरच सर्व विश्वात अत्यंत पूज्य म्हटली पाहिजे. तिला जोड नाही, हेच खरे."

या पुतळ्याच्या दोन्ही पायांच्या बाजूंस शिल्पकाराने दगडी वारूळे घडविलेली आहेत; त्यांपैकी डाव्या वारूळाची उजवी बाजू आणि पुतळ्याचा डावा पाय यांमध्ये मोठ्या कोनाड्यासारखी जागा निर्माण झालेली आहे. त्यात शिलालेख कोरलेला आहे. हा लेख तमिळ, कन्नड आणि मराठी असा तीन भाषांत आणि द्राविडी व नागरी लिप्यांत असून मराठी लेख देवनागरीत आहे. तो असा–

'श्री चावुण्डरायें करवियलें
गंग राजे सुत्ताले करवियले'





अनुक्रमणिका

या दोन ओळींच्या देवनागरीतील मजकुराची कोरीव लेखातील अक्षरे चांगलीच ठसठशीत आहेत. ती उभट वेलीच्या आकाराची असून त्यांतील 'श्री' तर सुमारे अर्धा मीटर उंचीची भरेल. हा मराठीतील आद्य शिलालेखांपैकी एक असून तो कर्नाटकच्या गाभ्यात पाहात असताना मराठी माणसाच्या मनाला सुखद संवेदना होतात. चामुण्डराय हा कदाचित मराठी माणूस असेल किंवा पुतळ्याचा कर्ताकरविता-निर्माता महाराष्ट्रीय असेल ! हा लेख इ. स. ९८३ मध्ये कोरविला असावा, असे बहुतेक तज्ञ मानतात.

श्रवणबेळगोळ येथील गोम्मटेश्वराच्या खालोखाल कर्नाटकातील कारकल आणि वेण्णूर येथील गोम्मटेश्वराची शिल्पे भव्य आणि लक्षणीय आहेत. त्याच्या कारागिरीत श्रवणबेळगोळचाच आदर्श ठेवला असून तपशिलांतही सुस्पष्ट शैलीकरण जाणवते. यांपैकी कारकलची मूर्ती पट्टिताश्म (एकाश्म) नावाच्या पाषाणात खोदलेली असून तिची उंची १२.५ मीटर आणि वजन ऐंशी टन आहे. सहस्र पाकळ्यांच्या उमललेल्या कामरूपी पिठावर ती एका उभट पाषाणाच्या आधाराने उभी आहे. हा पाषाण अर्धवर्तुळाकार असून मनगटापर्यंतच उंच आहे. त्याचे हात आणि पाय द्राक्षवेलींनी वेढलेले आहेत. पायांच्या दोन्ही बाजूंस दगडातून अनेक सर्प डोकावत आहेत. मूर्तीच्या पिठाच्या खालच्या बाजूस एक शिलालेख असून त्यात म्हटले आहे, "की गोम्मट–जिनापति याच्या मूर्तीची स्थापना भैरवाचा मुलगा वीर पाण्डच याने इ. स. १४३१-३२ मध्ये केली." याच राजाचा दुसरा कोरीव लेख बाहेरच्या बाजूस द्वाराजवळ एका पाषाण स्तंभावर कोरला आहे. त्यावर पद्मासनात ब्रह्मदेवाची मूर्ती आहे.

वेण्णूरची मूर्ती काही किरकोळ फरक सोडता कारकलप्रमाणे असून तिची उंची अकरा मीटर आहे. कोरीव लेखातील उल्लेखाप्रमाणे ती एणस येथे चामुण्ड घराण्यातील तिम्मराज याने इ. स. १६०३–१६०४ मध्ये स्थापन केली. या मूर्तीचे वैशिष्टय म्हणजे गंभीर चेहरा असूनही स्मितहास्याची खळी गालावर कोरलेली आहे. त्यामुळे चेहऱ्याचे एकूण भाव विस्मयकारक वाटतात.

गोम्मटेश्वराच्या याशिवाय आणखी काही लहान मूर्ती कर्नाटकात आढळतात. त्यांपैकी एक मूर्ती म्हैसूर-हसूर रस्त्यावर म्हैसूरपासून २५ कि. मी. वर गोमटगिरी या नावाने प्रसिद्ध असलेल्या टेकडीवर खोदली आहे. इतर मूर्तींप्रमाणेच या मूर्तीची सर्व शिल्पवैशिष्टये असून येथील सर्प मात्र वारुळातून फक्त डोकावत आहेत, असे दर्शविले आहे. वेलींची कलाकुसर, स्मितहास्य, गालावरील खळी आणि कुरळे केस यांतून गोम्मटेश्वराची लक्षणे व्यक्त होतात. शिल्पशैलीच्या घाटणीवरून तज्ञांनी या मूर्तीचा काळ इ. स. १४ वे शतक असा ठरविला आहे. चित्तामूर येथील डोंगरात पहाडात खोदलेली एक शिलोत्कीर्ण गोम्मटेश्वराची मूर्ती सापडली. तिची शिल्पवैशिष्टये अन्य मूर्तीसारखी असून तिच्या डाव्या बाजूस एक त्रिभंगात सुरेख स्त्री उभी आहे. ती चामरधारिणी शालभंजिका असावी.

केरळ राज्यातील तिरूमलई येथे धर्मदेवी मंदिर या नावाने प्रसिद्ध असलेल्या स्थळी खडकावर गोम्मटेश्वराचे शैलशिल्प खोदलेले आहे. गोम्मटेश्वर उत्फुल्ल कमळावर उभा असून या मूर्तीच्या मांड्यांवर व बाहुभुजांवर वेलीची नक्षी आहे आणि गोम्मटेश्वराच्या उजव्या पायाजवळ नागाची एक फणी दर्शविली आहे. ती श्रवणबेळगोळच्या गोम्मटेश्वराची छोटी प्रतिकृती वाटते; तथापि इथे दोन्ही बाजूंस त्याच्या दोन भगिनींची शिल्पे खोदली असून वरच्या बाजूस कोपऱ्यांत गंधर्व-किन्नरांची मिथुन शिल्पे आहेत. या शिल्पांमुळे या सर्वच आकृतिबंधास गती मिळाली आहे. शिल्पशैलीवरून ही चोलवंशीय राजांनी खोदवून घेतली असावी. तज्ञांच्या मते तिचा काळ इ. स. ११ वे शतक असावा.

आंध्र प्रदेश राज्यातील हैदराबादच्या सालारजंग वस्तुसंग्रहालयात काही जैन मूर्तिशिल्पे आहेत. त्यांपैकी एक गोम्मटेश्वराचे असून ते त्या राज्यातील पंतचेरूवू या गावी सापडले. तीत गोम्मटेश्वराची सर्व शिल्पवैशिष्टये असून दोन्ही बाजूंस भगिनी-सेविकांची त्रिभंग अवस्थेतील शिल्पे आहेत आणि मुखाजवळ वरच्या दोन्ही कोपऱ्यांत मिथुन शिल्पे आहेत. हैदराबादजवळ गोवळकोंडा येथे खजाना बिल्डिंग मुझियम असून तीत काळ्या बसाल्ट दगडात खोदलेली एक गोम्मटेश्वराची मूर्ती आहे. गोम्मटेश्वर नेहमीप्रमाणे कायोत्सर्ग आसनात उभा असून त्याच्या पायांना वेलींनी वेढले आहे. या मूर्तीची उंची १.७३ मीटर आहे.

या प्राचीन शिल्पांशिवाय अलीकडे विसाव्या शतकात काही गोम्मटेश्वराच्या (बाहुबलीच्या) मूर्ती घडविण्यात आल्या. त्यांपैकी भव्यतेच्या दृष्टीने महाराष्ट्रातील कोल्हापूर जिल्ह्यातील कुंभोजजवळील

बाहुबलीची मूर्ती श्रवणबेळगोळ येथील मूर्तीप्रमाणेच हुबेहूब असून तिची उंची सहा मीटर आहे, तर उत्तर प्रदेशातील आग्रा येथे १९७५ मध्ये स्थापन केलेल्या गोम्मटेश्वराची मूर्ती आठ मीटर उंचीची आहे.

१९८३ मध्ये श्रवणबेळगोळ येथील गोम्मटेश्वराच्या मूर्तीच्या स्थापनेस एक हजार वर्षे पूर्ण झाली म्हणून मोठा समारंभ-सोहळा जैन धर्मीयांतर्फे करण्यात आला. या वेळी महाभिषेकाचा उत्सव धूमधडाक्याने झाला आणि या मूर्तीवर हेलिकॉप्टरमधून सुवर्णफुले उधळण्यात आली. या समारंभास खास निमंत्रित म्हणून भारताच्या त्या वेळच्या पंतप्रधान श्रीमती इंदिरा गांधी उपस्थित होत्या. याशिवाय भारतातील कोनाकोपऱ्यांतून असंख्य जैन धर्मीय आणि पर्यटक आले होते. परदेशी प्रवासीही या सोहळयानिमित्त भारतात येऊन गेले.

गोम्मटेश्वराच्या भारतातील काही अवशिष्ट मूर्तींचे परिशीलन केले असता एक गोष्ट कटाक्षाने दृष्टोत्पत्तीस येते, ती ही, की ह्या सर्व मूर्ती सामान्यपणे सारख्या घाटाच्या व समान भाव दर्शविणाऱ्या आहेत. अपवादादाखल काही मूर्तींत कारागिरीचे कौशल्य आणि रेखीवपणा आढळतो. कर्नाटकातील बहुतेक सर्व गोम्मटेश्वराची शिल्पे श्रवणबेळगोळ येथील मूर्तीचाच नमुना पुढे ठेवून त्या घडविलेल्या आहेत. या मूर्तींच्या जडणघडणीत शिल्पशास्त्रानुसार गोम्मटेश्वराची जी शिल्पवैशिष्टये आहेत, ती सर्वत्र एकाच प्रकारची असून त्याच्या भव्यतेवर भर देण्यात आला आहे. त्या मूर्ती कायोत्सर्ग किंवा खड्ग आसनात उभ्या असल्यामुळे शिल्पात कुठेच वक्रता नाही. त्यामुळे हालचालींना कुठेच वाव मिळत नाही. साहजिकच या मूर्तींतून एक प्रकारचा बोजडपणा आणि गतिशून्यता निर्माण झाली आहे, असे कलासमीक्षकांचे मत आहे.

※ ※





लिओनार्दो आणि मोनालिसा

एस. डी. इनामदार

'मोनालिसा' ही लिओनार्दो दा व्हींची (१४५२-१५१९) या चित्रकाराची जगप्रसिद्ध कलाकृती.

इटालियन प्रबोधनाच्या उत्कर्षकाळात (१६ वे शतक) निर्माण झालेला सर्वश्रेष्ठ विश्वमानव, असे लिओनार्दोचे यथार्थ वर्णन केले जाते. कलावंताची सर्जनशील प्रतिभा, वैज्ञानिकाची संशोधक प्रज्ञा व तत्त्वज्ञाची प्रगाढ चिंतनशीलता यांचा अपूर्व, दुर्मीळ संयोग लिओनार्दोच्या ठायी दिसून येतो. चित्रकार, शिल्पकार, वास्तुकार, नगररचनाकार, लष्करी अभियंता, संगीतकार, शारीरविज्ञ, गणिती, निसर्गवैज्ञानिक, संशोधक, ज्योतिर्विद, रंगमंचनेपथ्यकार, तत्त्वज्ञ अशा विविध नात्यांनी त्याची कारकीर्द संपन्न झाली आहे. एका आयुष्यात माणूस इतक्या गोष्टी करू शकतो, ह्यावर विश्वास बसणे कठीण व्हावे, अशी ही कर्तृत्वसंपदा; पण ही वस्तुस्थिती आहे. त्याने आपल्या पश्चात सुमारे ५००० पृष्ठांचे अप्रकाशित हस्तलिखित मागे ठेवले आहे. त्यातल्या साधारण पन्नास एक पृष्ठांवर ओझरती नजर टाकली, तरी त्याच्या बहुप्रसव सर्जनशील मनाचे अष्टपैलुत्व ध्यानात येते. या टिपणांतले काही विषयच पहा :

प्राचीन बोधकथा व मध्ययुगीन तत्त्वज्ञान, समुद्राच्या भरती-ओहोटीची कारणमीमांसा, फुप्फुसाची रचना, पृथ्वीची मोजणी व पृथ्वी आणि सूर्य यांतले अंतर, घुबडाच्या निशाचर सवयी, मानवी दृष्टीचे भौतिकीय नियम, दिलेल्या वर्तुळाइतके क्षेत्रफळ असणारा चौरस काढण्याची कृती; उंचावरून खाली पडणाऱ्या पदार्थाची गती, वाऱ्यामध्ये डोलणाऱ्या झाडाची लयबद्ध हालचाल, उड्डाणयंत्राचे रेखाटन, छाया-प्रकाशासंबंधी शोधनिबंध, रंजन-उद्यानाचा रचनाकल्प, मूत्राशयातील खड्याचा वैद्यकीय उपचार, युद्धासाठी उपयुक्त ठरू शकणाऱ्या नव्या शस्त्र व यंत्रसामग्रीचा संच, सुगंधी द्रव्य तयार करण्याची कृती, मूलभूत भौमितिक प्रमेयांची यादी, कारंजातल्या पाण्याच्या दाबाच्या जलशक्तीसंबंधी अभ्यासपूर्ण रेखाटने, पशुपक्ष्यांच्या दैनंदिन सवयींसंबंधी सूक्ष्म निरीक्षणे, निर्वात पोकळीसंबंधी लेख, वाफेचा प्रेरक शक्ती म्हणून वापर करण्याची प्रयुक्ती, मौलिक सूत्रवचनांचे प्रकरण; चंद्राच्या कलांविषयी संशोधन... लिओनार्दोच्या ५००० पृष्ठांच्या टिपणवह्यांतल्या केवळ ५० पृष्ठांमध्ये आलेल्या विषयांची ही संक्षिप्त सूची आहे. एकूण विषयांचा हा $\frac{१}{५}$ भाग आहे. त्यावरून ह्या टिपणांमध्ये जे असंख्य, अगणित विषय व रेखाटने आली असतील, त्यांची कल्पना करावी. ह्या विषयांची अफाट व्याप्ती व पसारा पाहून मन अक्षरशः थक्क होते. मानवी बुद्धी इतक्या विविध व विपुल विषयांत संचार करू शकते, ह्यावर विश्वासच बसत नाही.

भावी काळातील अनेक विस्मयजनक शोधांची बीजे ह्या टिपणांत आढळतात. हेलिकॉप्टर, पाणबुड्या यांची आद्य प्रारूपे त्यांत आढळतात. हवेचे घटक, तरफेचा उपयोग, गुरुत्वाकर्षण-नियम यांसारख्या विषयांवर प्राथमिक विचार आढळतात. मानवी देहातील गुपितांचा शोध घेण्यासाठी त्याने शवविच्छेदनही केले. गर्भावस्थेतील अपत्याच्या वाढीसंबंधी अनुमाने केली. लाटांच्या व प्रवाहांच्या गतिनियमांची निरीक्षणे केली. वनस्पतींच्या वाढीचे नियम, ध्वनीचे सुसंवादित्व यांसारख्या विषयांतही त्याला रुची होती. खडक व ढग यांच्या विविध आकारांचा त्याने निरीक्षणातून शोध घेतला. तटबंदी व कालवे यांच्या बांधकामासंबंधीच्या अभिनव कल्पना त्याच्यापाशी होत्या. अशा त्याच्या अनेक आस्थाविषयांचे दर्शन त्याच्या टिपणांतून व रेखनांतून घडते.

आता या टिपणांच्या जोडीलाच श्रेष्ठ कलावंत या नात्याने लिओनार्दोने निर्माण केलेली कला पहा : शतकानुशतकांतून निर्माण झालेले परिपूर्ण, अद्वितीय व्यक्तिचित्र (मोनालिसा); मानवी भावभावनांचे सूक्ष्म व वैविध्यपूर्ण दर्शन घडवणारे श्रेष्ठ भित्तिलेपचित्र

अनुक्रमणिका

(द लास्ट सपर); त्याच्या काळात जगातले आठवे आश्चर्य मानली गेलेली अश्वारूढ पुतळ्याची अवाढव्य प्रतिकृती (स्फोर्झा) इत्यादी. लिओनार्दोच्या प्रज्ञेची व प्रतिभेची ही विविधांगी रूपे होत.

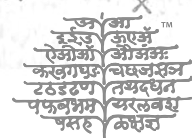
× × ×

ज्या इटालियन प्रबोधनकाळाने हे श्रेष्ठ महामानवी व्यक्तिमत्त्व घडवले, त्या प्रबोधनाची पार्श्वभूमी थोडक्यात पाहणे सयुक्तिक ठरेल.

प्रबोधनकाल (१४ वे–१६ वे शतक) हे यूरोपीय कलासंस्कृतीचे सुवर्णयुग म्हणता येईल. आधुनिक विज्ञानयुगाचा आद्यारंभ ह्या प्रबोधनसंस्कृतीतच झाला. 'रिनेसन्स' म्हणजे प्रबोधन. रिनेसन्स या शब्दाचा व्युत्पत्त्यर्थ पुनर्जन्म किंवा नवजन्म. प्राचीन ग्रीक व रोमन संस्कृती, कला व तत्त्वज्ञान यांचे पुनरुज्जीवन या काळात घडले पण हे केवळ पुनरुज्जीवन नव्हते, तर नव्या जाणिवांची पहाट त्यातून अंकुरली. मानवी जीवनाकडे, निसर्गाकडे पाहण्याची नवी दृष्टी विविध क्षेत्रांतील प्रज्ञावंतांना लाभली. त्यातून मानवी बुद्धीला, प्रतिभेला, वर्तनक्रमाला नवी दिशा लाभली. विश्वाची आणि जीवनाची नवी रहस्ये उलगडण्याची प्रेरणा लाभली. मानव हाच प्रबोधनयुगाचा मुख्य आस्थाविषय व केंद्रबिंदू होता. एक नवी मानव्याची जाणीव, मानवतावादी दृष्टिकोण या काळात उदयास आला. हा प्राचीन ग्रीक मानवनिष्ठ परंपरेचा वारसा होता. ऐहिक व मानवी प्रमाणांना प्रबोधनकाळात जास्त महत्त्व आले. मानवाच्या माहात्म्याचे, त्याच्या अपरंपार सर्जनशक्तीचे दर्शन या काळात झाले. मानवी जीवन हेच मुख्य मूल्य होय, सर्व विश्वाच्या अस्तित्वाचा मानदंड मनुष्य होय, हा प्राचीन ग्रीक तत्त्वज्ञ प्रोटॅगोरस याचा सिद्धान्त पायाभूत ठरला. हाच नवा मानवतावाद होय. ॲरिस्टॉटलचा निसर्गसत्याचा सिद्धान्त ह्या काळात स्फूर्तिप्रद व प्रेरणादायी ठरला. निसर्ग स्वयंपूर्ण आहे. निसर्गनिरीक्षणातूनच ज्ञानप्राप्ती व सौंदर्यशोध घेण्याची वृत्ती प्रबळ ठरली. सत्य व सौंदर्य यांचा साक्षात्कार निसर्गातच होत असल्याने निसर्गाची हुबेहूब अनुकृती करण्याचा ध्यास कलावंतांनी घेतला. निसर्गाच्या अचूक चित्रणातही मानवाकृतीला असीम महत्त्व आले. या काळातल्या व्यक्तिचित्रण कलेच्या विकासामागे व त्या अनुषंगाने मोनालिसाच्या श्रेष्ठ प्रतीच्या व्यक्तिचित्रामागे अशा प्रकारे युगधर्माच्या प्रेरणा सुप्त रीत्या कार्यरत असाव्यात. निसर्गनिरीक्षणावर आधारलेल्या नव्या संशोधनाने विज्ञानयुगाची पायाभरणी प्रबोधनकाळातच झाली. विज्ञान व कला यांच्या तत्त्वप्रणाली एकमेकांच्या हातात हात घालून प्रवास करताना या काळात दिसतात. लिओनार्दोने म्हटले आहे की, 'परंपरागत पुस्तकी ज्ञानावर भरवसा ठेवू नका. पोथ्यापुस्तकांपेक्षा निसर्गाकडे वळा. निसर्ग सांगतो तेच बरोबर असते ... पण निसर्गाने स्वाभाविक रीतीने तुमच्यापुढे मांडलेल्या वस्तूंचे तुम्हाला आकलन, ज्ञान होते एवढ्यावरच संतुष्ट राहू नका. तुमच्या मनाने त्या वस्तूंमध्ये जे इष्ट आकार व उद्दिष्टे कल्पिलेली असतात, त्यांच्यापासून आनंद झाला पाहिजे. मानवी प्रज्ञेमध्ये बुद्धी व प्रतिभा हे दोन घटक आहेत; ते परस्परपूरक आहेत. बुद्धी व प्रतिभा यांचे कार्य एकच, ते म्हणजे वस्तूंना आकार देणे. बुद्धीने विज्ञान आणि प्रतिभेने कला निर्माण होते.... ' तेव्हा लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वातली वैज्ञानिक संशोधनवृत्ती व सर्जनशील कलानिर्मितीची प्रतिभा ही अंगे परस्परविरोधी नसून परस्परपूरक व सुसंवादीच आहेत व हे प्रबोधनाच्या युगधर्माला साजेसेच आहे.

लिओनार्दोच्या मते काव्य व कला ही अस्सल वास्तवाच्या ज्ञानाचे साधन आहे. केवळ मानसिक कल्पनातरंग एवढाच कलेचा अर्थ नाही. विज्ञानात सत्याचे मूल्य जेवढे आहे, त्यापेक्षा कलेत कमी नाही. दोन्हीतील सत्य सारख्याच तोलाचे आहे. आणि या दोन्ही सत्यांचा पाया अचूक व सूक्ष्म निसर्गनिरीक्षण हाच आहे. निसर्ग आकार घेऊनच अस्तित्वात येतो. निराकारता हा त्याचा स्वभाव नव्हे. कलेच्या माध्यमातूनदेखील साकार निसर्गाचेच दर्शन होते. कलात्मक प्रतिभा निसर्गाला उल्लंघून अवास्तव कल्पनाविलासात न रमता निसर्गाचा स्वाभाविक नियम पकडते आणि हा नियम वास्तव सौंदर्याचा आविष्कार करतो. सौंदर्य व नियमबद्धता यांच्या तादात्म्याची उत्कट संवेदना प्रबोधनसंस्कृतीवर अंमल गाजवत होती. कला व विज्ञान यांचे अधिष्ठान ही संवेदनाच बनली. लिओनार्दोची कला व वैज्ञानिक निरीक्षणे ह्या प्रबोधनयुगीन विचारसरणीचेच आविष्कार होत. कलावंत–विचारवंत म्हणून लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वाची जडणघडण आणि प्रबोधनाच्या युगप्रेरणा व युगधर्म यांच्यात एक आंतरिक नाते, सुसंवादित्व आहे.

× × ×





लिओनार्दोचा जन्म फ्लॉरेन्सनजीकच्या व्हिंची खेड्यातील किल्ल्यात झाला (म्हणून व्हिंचीचा लिओनार्दो या नावाने तो ओळखला जातो). त्याचा पिता सेर प्येअरो आंतोन्यो हा फ्लॉरेन्समधला प्रतिष्ठित लेख-प्रमाणक (नोटरी) वकील व आई शेतकरी कुटुंबातली होती. त्यांची अवैध संतती लिओनार्दो. पण पुढे पित्याने त्याचा प्रतिपाळ केला. बालपणी तो अत्यंत सुंदर दिसत असल्याचे उल्लेख आढळतात. त्याचे हात लांबसडक, नाजूक व रेखीव होते (त्याच्या व्यक्तिचित्रांमध्ये– विशेषतः मोनालिसात– हातांचे रेखाटन अप्रतिम कौशल्याने व सफाईपूर्वक केल्याचे दिसते). लहानपणी तो सुरेल आवाजात गात व ल्यूट वाजवत असल्याचेही उल्लेख आढळतात. पण केवळ संगीतसाधना वा कलेची उपासना यातच त्याचे मन कधी फार रमले नाही. त्याला ज्ञानप्राप्तीची तीव्र लालसा व एक अस्वस्थ कुतूहल सतत वेगवेगळ्या दिशांना खेचून नेत होते. मानवी विचाराच्या कक्षेत येणारी प्रत्येक गोष्ट समजावून घेण्याची स्वाभाविक ऊर्मी होती. त्याच्या वडिलांनी १४७० मध्ये त्याला तत्कालीन सुप्रसिद्ध चित्र–शिल्प–वास्तुकार आंद्रेआ देल व्हेरोशियोच्या चित्रशाळेत उमेदवारीसाठी पाठवले. त्या वेळी लिओनार्दो १८ वर्षांचा होता. शास्त्र व कला यांची निःसीम उपासना त्याने फ्लॉरेन्समध्ये १०–१२ वर्षे केली. व्हेरोशियोच्या 'बाप्तिझम' या भित्तिचित्राच्या डाव्या बाजूच्या कोपऱ्यातील देवदूताचे चित्र लिओनार्दोने रंगवले. ते इतके प्रभावी होते की ते पाहून त्याच्या गुरूने– व्हेरोशियोने– चित्रे रंगवणे सोडून दिले, अशी आख्यायिका आहे. लिओनार्दो १४७६ मध्ये व्हेरोशियोकडे– गुरुगृही राहात असता समलिंगी संबंधांच्या आरोपाला त्याला तोंड द्यावे लागले. १४७२ मध्येच तो फ्लॉरेन्सच्या चित्रकारसंघातला (गिल्ड) प्रमुख चित्रकार बनला. त्याचे अधिकृत नोंदलेले आद्य रेखाचित्र 'अर्नो लँड्स्केप' हे असून त्यात खडकांची घडण व पृथ्वीची रचना यांविषयीच्या त्याच्या आस्थेचा आविष्कार दिसतो. मोनालिसाच्या चित्राला जी निसर्गदृश्याची पार्श्वभूमी आहे, त्यातही खडकांच्या रांगा दिसतात. १४७० च्या दरम्यान त्याने काही वस्त्रभूषांची रेखने केली. मोनालिसाच्या हातावरच्या वस्त्राच्या चुण्यांच्या रेखनांची ही पूर्वपीठिका असावी.

मिलानचा ड्यूक लोदोव्हिको स्फोर्झा याला पत्र लिहून लिओनार्दोने त्यात आपली महती वर्णिली आहे. लष्करी अभियंता म्हणून आपण युद्धकाळात सहज वाहून नेता येतील असे हलके पूल बांधू, तोफा निर्माण करू, तसेच शत्रूचे पूल, किल्ले उद्ध्वस्त करण्याची किमयाही आपल्यापाशी आहे; तटबंद्या, कालवे यांची निर्माण-योजना आपल्याजवळ आहे; शांततेच्या काळात आपण ब्राँझ वा संगमरवर वा मृत्तिका यांची शिल्पे घडवू, वास्तू उभारू, चित्रे रंगवू, असे त्याने त्या पत्रात म्हटले होते. शिवाय ड्यूकच्या पित्याचा ब्राँझमध्ये भव्य अश्वारूढ पुतळा उभारण्याची कल्पनाही त्याने मांडली होती. परिणामी ड्यूकच्या निमंत्रणावरून तो वयाच्या ३१ व्या वर्षी, १४८३ मध्ये मिलानला गेला. पण शास्त्रज्ञ वा चित्रकार म्हणून नव्हे; तर उत्कृष्ट ल्यूटवादक म्हणून. तिथे त्याने राजघराण्यातल्या प्रमुख व्यक्तींची हुबेहूब व्यक्तिचित्रे रंगवली.

मिलान नगरीचा सरकारी अभियंता म्हणूनही त्याने काम पाहिले. नगरामध्ये अनेक रंजनप्रकार निर्माण करण्याची त्याची योजना होती. तसेच एकाखाली एक असे रस्ते तयार करून रहदारीच्या वेळी अपघात टाळता येतील, अशी रस्त्यांची पुनर्रचना त्याने सुचवली. प्रार्थनामंदिर, धबधबे, कालवे, सरोवरे, उपवने इत्यादींच्या सुनियोजनाने शहराचे सौंदर्य वृद्धिंगत करण्याची त्याची योजना होती. एक आदर्श नगररचनेचा आराखडा त्याच्या टिपणवहीत सिद्ध होता.

शिल्पकलेतील त्याची महत्त्वपूर्ण निर्मितीही मिलानमध्ये ह्याच काळात घडलेली दिसते. ड्यूकच्या पित्याचा– फ्रांचेस्को स्फोर्झाचा भव्य अश्वारूढ पुतळा ब्राँझमध्ये घडवण्याचे काम त्याने हाती घेतले. प्रचंड अवाढव्य आकारमानाचा घोडा त्याने भाजक्या मातीमध्ये तयार केला. हा घोडा त्या काळात जगातले आठवे आश्चर्य मानला गेला. पण दरम्यानच्या युद्धकाळातल्या ब्राँझच्या तुटवड्यामुळे तो ब्राँझमध्ये ओतता आला नाही, तसेच घोड्यावरचा स्फोर्झाचा पुतळाही तयार झाला नाही. १६ व्या शतकात हा मातीचा घोडाही नष्ट झाला.

मिलानमधील एका मठाच्या भिंतीवर रंगवलेले 'द लास्ट सपर' हे भव्य भित्तिलेपचित्र (फ्रेस्को) ह्याच काळातले (१४९७). पण या भित्तिलेपचित्रात तैलरंगाचा वापर केल्याने ते अल्पकाळातच खराब झाले. मात्र प्रबोधनाच्या उत्कर्षकाळातले हे एक श्रेष्ठ





चित्र मानले जाते. त्यात येशू ख्रिस्ताने आपल्या निकटच्या बारा शिष्यांसमवेत घेतलेल्या अंतिम भोजनाचे दृश्य रंगवले आहे. यांपैकी एक शिष्य आपला विश्वासघात करील असे भाकीत ख्रिस्ताने या प्रसंगी वर्तवले. त्याचा परिणाम वेगवेगळ्या शिष्यांवर भिन्नभिन्न प्रकारे झाला. त्यांच्या संमिश्र भावभावनांचे व मानसिक ताणतणावांचे चित्रण अत्यंत सूक्ष्मपणे व प्रभावी रीत्या लिओनार्दोने केले आहे. व्यक्तिचित्रणाला मानसशास्त्रीय बैठक प्राप्त करून देणारे हे कलेच्या इतिहासातील आद्य चित्र होय. मोनालिसाच्या व्यक्तिचित्रालाही अशीच सूक्ष्म भावदर्शनाची मानसशास्त्रीय बैठक आहे. चित्रविषय व्यक्तीच्या मानसिक भावावस्थांचा मानसशास्त्रीय पातळीवर शोध घेणारा हा आद्य कलावंत होय.

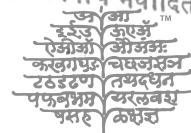
फ्रेंचांनी १४९९ मध्ये मिलानवर हल्ला केला. परिणामी लिओनार्दो मिलान सोडून १५०० मध्ये फ्लॉरेन्सला परतला. तिथे काही काळ लष्करी अभियंता म्हणून त्याने काम केले. ह्या काळात त्याने मानवी देहांचे शवविच्छेदन विपुल प्रमाणात करून शरीररचनाशास्त्राची जाणकारी प्राप्त केली व तो त्याच्या काळातला सर्वोत्कृष्ट शारीरविज्ञ म्हणून मान्यता पावला. ह्या कालखंडात त्याने तीन मोठे कलाप्रकल्प हाती घेतले. 'द बॅटल ऑफ अँग्यारी' (१५०३–०५) हे भित्तिचित्र; पण तेही अपूर्णच राहिले. 'मॅडोना अँड चाइल्ड विथ सेंट जॉन' या चित्राच्या त्याने अनेक आवृत्त्या रंगवल्या. त्यांतल्या लंडन व लूव्हर येथे दोन आवृत्त्या उपलब्ध आहेत. फ्लॉरेन्समधल्या बड्या स्त्री-पुरुषांची व्यक्तिचित्रे रंगवण्यात त्याने बराच काळ व्यतीत केला. 'मोनालिसा' हे व्यक्तिचित्र त्याने फ्लॉरेन्समध्ये ह्याच काळात रंगवले. आयुष्याची चार वर्षे तो ह्या चित्रावर काम करीत होता. हे चित्र म्हणजे व्यक्तिचित्रण कलेतील सर्वोच्च सिद्धी मानले जाते.

१५०६ मध्ये तो मिलानला परत आला. तिथे १५१३ पर्यंत होता. नंतर रोमला गेला (१५१३–१६). पुढे फ्रेंच राजा पहिला फ्रान्सिस याने त्याला आपल्या दरबारी बोलावून घेतले. आणि राजाचा प्रथमश्रेणीचा चित्रकार – वास्तुकार – यंत्रज्ञ म्हणून त्याला मानाचा किताब दिला. तसेच आंब्रोसनजीक क्लाउक्स येथे त्याला निवासस्थान दिले. ह्या काळात आणखी एका अश्वारूढ पुतळ्यावर त्याने काम सुरू केले; पण त्याची फक्त रेखाटनेच तो करू शकला. 'सेंट जॉन' (१५१४–१५) हे त्याचे अखेरचे रंगचित्र. क्लाउक्स येथेच त्याचे वयाच्या ६७ व्या वर्षी निधन झाले.

× × ×

लिओनार्दोचे व्यक्तिमत्त्व कमालीचे गुंतागुंतीचे, व्यामिश्र, अनेक पदरी होते. त्यात अनेक प्रकारच्या आत्मविसंगती व अंतर्विरोध आढळतात. त्यातूनच त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात एक प्रकारचे गूढ निर्माण झाले आहे. हे गूढच त्याच्या निर्मितीत विशेषत: 'मोनालिसा'-सारख्या कलाकृतीत उतरले आहे. 'मोनालिसा' हे जितके व्यक्तिचित्र (पोर्ट्रेट) आहे, तितकेच ते लिओनार्दोचा आत्माविष्कारही (सेल्फ एक्स्प्रेशन) आहे.

मानवी कर्तृत्वाच्या अनेक क्षेत्रांमध्ये असामान्य प्रज्ञा व अफाट गुणवत्ता लाभूनही, त्या मानाने त्याचा प्रत्यक्ष आविष्कार व निर्मिती मात्र मर्यादित आहे. त्याच्या अफाट क्षमतेच्या मानाने प्रत्यक्ष कार्यसिद्धी मात्र अपुरी वाटते. अनेक कलाकृती, अनेक प्रकल्प त्याने अर्धवट सोडले आहेत. एवढी वैज्ञानिक प्रज्ञा लाभूनही त्याचे एकही शास्त्रीय प्रयोग, संशोधन परिपूर्णत्वास गेले नाही. कुठल्याही वैज्ञानिक शोधाचे श्रेय त्याला नाही. ह्याचे एक कारण म्हणजे तो ज्या वेगवेगळ्या राजे, सरदार, अमीरउमराव यांच्या पदरी आश्रयाला गेला, त्यांनी त्याचे मोल ओळखले नाही. त्याच्या प्रज्ञाप्रतिभेचे त्यांना आकलन झाले नाही. दुसरी गोष्ट म्हणजे तो स्वत: ज्याप्रमाणे वेगवेगळ्या आश्रयदात्यांच्या शोधार्थ आयुष्यभर मिलान, फ्लॉरेन्स, रोम, आंब्रोस असे गावोगाव भटकत राहिला, तसेच त्याचे मनही भटकत राहिले. ते कधीच एका क्षेत्रात स्थिरावले नाही. राजे-सरदारांनी त्याच्या गुणवत्तेचा उपयोग स्वरंजनासाठी व जनरंजनासाठी करून घेतला आणि त्यानेही आपल्या गुणवत्तेला स्वैर भरकटू दिले. आणखी एक गोष्ट म्हणजे त्याच्या मनाने अहर्निश घेतलेला परिपूर्णत्वाचा ध्यास. आता परिपूर्णत्वाचा ध्यास हे साऱ्या प्रबोधनसंस्कृतीचेच भव्यदिव्य असे स्वप्न होते. पण लिआनार्दोच्या बाबतीत परिपूर्णत्व हे जसे त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे वैभव होते, तद्वतच ती त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची शोकांतिकाही होती. केवळ सृष्टिनिर्मात्या ईश्वरानेच पाहावीत अशी सृजनाची भव्यदिव्य स्वप्ने त्याने पाहिली, पण ती पूर्णत्वाला नेण्यासाठी त्याला लाभले ते मानवाचे मर्यादित सामर्थ्य.





अनुक्रमणिका

जगातल्या सगळ्याच गोष्टी स्वतःच करून पाहण्याची आणि त्याही निर्दोष, परिपूर्ण रूपात साकार करण्याची त्याची महत्त्वाकांक्षा होती. त्याने हजारो प्रकल्प कल्पिले; पण त्यांतले फार थोडे सिद्धीला नेले. त्याचे आयुष्य म्हणजे कधीही न संपणारा रस्ता होता. आणि त्या महामार्गावर जागोजाग भव्यदिव्य अवशेषांचे ढिगारे पसरले होते. आयुष्याच्या अखेरीस तर तो नैराश्याने व वैफल्याने इतका ग्रासला होता, की आपण आयुष्यात एकही कार्य पूर्ण करू शकलो नाही, अशी खंत त्याने व्यक्त केली आहे. सर केनेथ क्लार्क यांनी त्याचे वर्णन 'कलेच्या इतिहासातील हॅम्लेट' असे केले आहे. त्याची चित्रे व रेखने भावदर्शी आहेत; पण त्याच्या लिखाणात भावनेचा लवलेशही नाही. तो संवेदनाक्षम असला, तरी भावनाप्रधान नव्हता. त्याच्या संवेदनस्वभावातून त्याने टिपलेली निसर्गाची, मानवी भावभावनांची सूक्ष्म निरीक्षणे त्याच्या टिपणवह्यांत व कलाकृतींमध्येही उतरली आहेत. लिओनार्दोच्या संपूर्ण आयुष्याचे अवलोकन केले, तर तो मुळात कलावंत असावा आणि वैज्ञानिक कुतूहल व आस्था असल्यामुळे विज्ञानाकडे अधूनमधून वळत असावा; की तो मुळातच शास्त्रज्ञ असावा आणि अधूनमधून विषयांतर म्हणून कलानिर्मिती करीत असावा, असा प्रश्न पडतो. शिवाय त्याला विश्वरहस्याविषयी पडणारे प्रश्न हे तत्त्वचिंतकाचे प्रश्न आहेत. माणसाच्या जन्म व मृत्यूविषयीच्या प्रगाढ चिंतनाने त्याच्या टिपणवह्यांची पाने न् पाने व्यापली आहेत. अशा रीतीने शास्त्रज्ञ, तत्त्वज्ञ, कलावंत अशा तीन ध्रुवांच्या तिहेरी ताणांनी त्याचे व्यक्तिमत्त्व व्यामिश्र, अंतर्विरोधी व गूढ बनले आहे.

लिओनार्दोचा समकालीन चरित्रकार व कलासमीक्षक व्हाझारी याने त्याचा जीवनवृत्तान्त वर्णिताना अनेक कुतूहलजनक व विस्मयकारक गोष्टी नमूद केल्या आहेत.

लिओनार्दो डावखोरा होता व तो अरबी लिपीप्रमाणे उजवीकडून डावीकडे इटालियन भाषेत झपाझप लिहीत असे. परिणामी त्याचे लिखाण कमालीचे दुर्बोध व अनाकलनीय झाले आहे. आरशापुढे धरूनच ते वाचावे लागते.

सर्व सजीव प्राणिमात्रांविषयी त्याच्या मनात विलक्षण करुणा व अनुकंपा होती. म्हणून त्याने शाकाहारी राहणे पतकरले. रस्त्यांतून, बाजारपेठेतून हिंडत असता तो विकायला ठेवलेले पिंजऱ्यातले पक्षी फेरीवाल्यांकडून विकत घेऊन त्यांना पिंजऱ्यातून मुक्त करीत असे व त्यांचे स्वैर विहार करण्याचे स्वातंत्र्य त्यांना बहाल करीत असे, असे व्हाझारीने नमूद केले आहे.

आयुष्य ही त्याच्या दृष्टीने पवित्र वस्तू होती. आयुष्य घडवण्याचे सामर्थ्य आपल्यात नाही, म्हणून आयुष्याचा नाश करण्याचा हक्कही आपल्याला नाही, अशी त्याची धारणा होती. एकीकडे त्याला परिपूर्ण मानवतावादाची ओढ होती, आणि दुसरीकडे व्यक्तिव्यक्तींतले हेवेदावे, मत्सर, क्षुद्रत्व, स्वार्थांधता, पाशवी क्रौर्य अशा मानवी अवगुणांमुळे मानव जातीचा तिरस्कारही वाटत होता. मानवाची महानता, श्रेष्ठत्व हे त्याचे स्वप्न होते; पण प्रत्यक्षात त्याला जाणवला तो माणसातला मूर्खपणा, क्रौर्य, दांभिकता, दैन्य व दुःख. अशा प्रकारे स्वप्न व वास्तव यांतल्या महदंतराने त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात अंतर्गत विसंगती व ताणतणाव निर्माण केलेले दिसतात.

× × ×

लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वातल्या ताणतणावांचे, अंतर्विसंगतींचे व गूढतेचे बाह्य प्रकटीकरण 'मोनालिसा' या चित्रात आढळते, म्हणूत ते महत्त्वाचे आहेच. पण त्यापेक्षाही एक श्रेष्ठ कलाकृती म्हणूनही त्याची मान्यता निर्विवाद आहे. ही कलाकृती शतकानुशतके रसिकांना भुरळ घालत आली आहे व संभ्रमातही टाकत आली आहे. विशेषतः मोनालिसाच्या चेहऱ्यावरचे गूढ, अस्फुट मंदस्मित हा तर युगायुगांतल्या कला-रसिकांच्या, तज्ज्ञांच्या, समीक्षकांच्या चिंतनाचा, भाष्याचा, अन्वयार्थ-शोधनाचा कायमचा विषय ठरला आहे. 'मोनालिसा' निर्माण झाल्यापासून गेल्या चार शतकांत या कलाकृतीवर जेवढी भाष्ये झाली, तेवढी अन्य कुठल्याच कलाकृतीवर झाली नसतील. लिओनार्दोचे चरित्र, व्यक्तिमत्त्व, त्याची मानसशास्त्रीय चिकित्सा व त्या त्या अनुषंगाने अनेक कलातज्ज्ञ, कलेतिहासकार, सौंदर्यशास्त्रवेत्ते, मानसशास्त्रज्ञ अशा विविध क्षेत्रांतील अग्रगण्य समीक्षकांनी 'मोनालिसा'वर भाष्ये केली आहेत. त्यांमध्ये लिओनार्दोचा समकालीन चरित्रकार व्हाझारी, एकोणिसाव्या शतकातील सौंदर्यवादी कलासमीक्षक वॉल्टर पेटर, लिओनार्दोच्या कलेची व व्यक्तिमत्त्वाची जडणघडण कसोशीने

अनुक्रमणिका

सूक्ष्म तपशिलवार उलगडून दाखवणारा विसाव्या शतकातला कलातज्ञ सर केनेथ क्लार्क आणि मनोविश्लेषणसिद्धान्ताच्या आधारे लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वाची पुनर्मांडणी करणारा मानसशास्त्रज्ञ सिग्मंड फ्रॉइड हे प्रमुख भाष्यकार होत. त्याचप्रमाणे महायुद्धानंतरच्या वैफल्यग्रस्त शून्यवादी पिढीचा, दादावादी संप्रदायाचा चित्रकार मार्सेल द्यूशाँ याने प्रस्थापित पारंपरिक कलासौंदर्याचे मानदंड धुडकावून लावण्यासाठी मोनालिसाच्या चित्राचेच प्रतीकात्मक पातळीवर विरूपीकरण (डिस्टॉर्शन) केले, ही वस्तुस्थिती ध्यानात घेण्याजोगी आहे.

× × ×

'मोनालिसा' हे व्यक्तिचित्र लिओनार्दोने फ्लॉरेन्समध्ये सु. १५०१ ते १५०४ या चार वर्षांच्या कालावधीत रंगवले. ते 'ला जोकोन्दा' या नावानेही ओळखले जाते. या व्यक्तिचित्रासाठी बैठक देणारी स्त्री (जन्म इ. स. १४७९) ही फ्रांचेस्को देल जोकोन्दो ह्या फ्लॉरेन्समधल्या व्यापाऱ्याची तिसरी पत्नी (विवाह इ. स. १४९५) होती. म्हणजे व्यक्तिचित्रनिर्मितीच्या समयी तिचे वय साधारण २२ ते २५ वर्षांच्या दरम्यान असावे. तत्कालीन कलासमीक्षक व्हाझारीच्या मते जोकोन्दोनेच आपल्या पत्नीचे व्यक्तिचित्र रंगवण्याचे काम लिओनार्दोकडे सोपवले. या स्त्रीचे जे वर्णन उपलब्ध आहे ते असे आहे :

पौर्णिमेच्या चंद्रासारखा गोल आणि कांतिमान चेहरा, बारीक कोरीव भुवया, नाजूक गुलाबी ओठ, काळाभोर केशसंभार आणि सर्वांत विशेष म्हणजे विलक्षण बोलके डोळे. तिच्या चेहऱ्यावरचे स्मितहास्य पाहूनच लिओनार्दोने तिचे चित्र रंगवण्याचा निश्चय केला. या स्त्रीच्या आयुष्याचा थोडा इतिहासही उपलब्ध आहे. मुळात अत्यंत धनाढ्य अशा आंतोन्यो जिरार्दिनीच्या पोटी ती जन्माला आली. पण फ्रेंचांच्या हल्ल्यात तिच्या बापाची सारी संपत्ती धुळीला मिळाली. एका देखण्या, शूर पुरुषाशी तिचे लग्न ठरले होते; पण तो युद्धात मरण पावला. फ्रांचेस्को देल जोकोन्दो ह्या तिच्यापेक्षा पंधरा एक वर्षांनी मोठ्या असलेल्या व्यापाऱ्याबरोबर बापाच्या इच्छेखातर तिने विवाह केला. त्याच्या आधीच्या दोन बायका मेल्या होत्या, ही तिसरी बायको. नवऱ्याला मोनालिसाच्या रूपाचे कौतुक होते. पण ते एखाद्या शोभिवंत दागिन्याप्रमाणे. त्यात प्रेमाचा ओलावा, अंतरीचा जिव्हाळा फारसा नसावा. शिवाय तो सदैव व्यापारात गढून गेला असल्याने बायकोकडे लक्ष द्यायला त्याला सवड नव्हती. अशी एक उपेक्षित, आतून दुःखी पण विलक्षण देखणी स्त्री लिओनार्दोच्या चित्राचे मॉडेल होती. चित्रातील स्त्रीच्या डोळ्यांतून व मंदस्मितातूनही एक किंचित खिन्नतेची, कारुण्याची छटा जाणवते, त्याने त्यातील गूढभावात भरच पडली आहे. पण मुळात लिओनार्दोला ही छटा नको असावी. कारण चित्राला बैठक देणाऱ्या मॉडेल मोनालिसाच्या वृत्ती प्रसन्न राहाव्यात व चेहऱ्यावरचे स्मित कायम राहावे, म्हणून त्याने स्टुडिओत वाद्यसंगीताची योजना केली होती. पण तरीही ते सूक्ष्म कारुण्य डोकावते आहेच.

हे चित्र रंगवताना आपण एक अलौकिक कलाकृती निर्माण करीत आहोत, ह्याची लिओनार्दोला जाणीव असावी. केवळ एका विशिष्ट स्त्रीचे चित्रण नव्हे, तर मोनालिसाच्या रूपाने साऱ्या स्त्रीत्वाच्या लावण्याचा व गूढाचा साक्षात्कार घडवण्याची त्याची महत्त्वाकांक्षा होती. तो एक दिवस मोनालिसाला सांगतो की, 'तुझ्या रूपात एक रूप दडलेलं आहे. त्याच्या शोधात मी चाचपडतो आहे. व्यक्तीचे बाह्यरूप दाखवणे एवढीच चित्रकाराची कामगिरी नाही. त्या व्यक्तीचे अंतर्मन चित्रात प्रकट झाले पाहिजे. आणि केवळ अंतर्मनच नव्हे, तर आत असलेल्या आत्म्याचे चैतन्य'— आणि ही साक्षात्कारी जाणीव, हे चैतन्य चित्रात अतिशय प्रभावी रीत्या उतरले, म्हणूनच ते जिवंत आणि गूढ भासते.

या चित्राच्या निर्मितीला त्याने सुरुवात केली, तेव्हा प्रारंभीच्या काळात अनेक पेन्सिलची रेखाटने केली. कधी केवळ डोळ्यांची, तर कधी हातांची, कधी ओठावरच्या स्मिताची, तर कधी गालावरच्या खळीची. समोरून, बाजूने अशी नानाविध रेखाटने त्याने केली. नंतर त्याने ते चित्र रंगवायला घेतले व तीन वर्षांच्या अवधीत जवळजवळ पूर्ण करीत आणले. पण दरम्यान मोनालिसाच्या पतीने व्यापारानिमित्त दुसऱ्या गावी (कालिब्रिया) स्थायिक व्हायचा निर्णय घेतला व मोनालिसा लिओनार्दोला सोडून पतीबरोबर निघून गेली व अल्पकाळातच तिचे त्या गावी निधन झाले, अशी आख्यायिका आहे. परिणामी, लिओनार्दोच्या दृष्टीने हे चित्र अपूर्णच राहिले आहे. पण जगभरच्या





अनुक्रमणिका

रसिकांनी मात्र परिपूर्ण कलाकृती म्हणून तिचे स्वागत केले आहे.

कलेच्या इतिहासातील हे एक अजोड व आदर्श व्यक्तिचित्र मानले जाते. त्याने व्यक्तिचित्रण कलेच्या क्षेत्रात क्रांती घडवून आणली. चित्रातील स्त्रीच्या चेहऱ्यावर जे गूढ, खोल, अथांग भाव दर्शवले आहेत हे भावदर्शन अपूर्व आहे. त्याने व्यक्तिचित्राला मानसिक आशय प्राप्त झाला आहे. प्रबोधनकाळातच यथादर्शन (पर्स्पेक्टिव्ह) तत्त्वाचा शोध लागला, परिणामी द्विमितीय चित्रणातूनही वस्तूच्या त्रिमितीचा आभास निर्माण करणे चित्रकारांना शक्य झाले. मोनालिसाच्या व्यक्तिचित्राला लिओनार्दोने काल्पनिक गिरीप्रदेशाची पार्श्वभूमी दिली आहे. या निसर्गदृश्यात खडकाळ पर्वतांच्या रांगा, वाहता जलप्रवाह, करडे ढग वगैरे दिसतात. त्यात अथांग खोलीचा व धूसरपणाचा प्रत्यय येतो. हवाई यथादर्शनातून (एरियल पर्स्पेक्टिव्ह) साकारलेल्या विहंगम दृश्याचा हा सर्वोत्कृष्ट आविष्कार आहे. पण निसर्गदृश्यापेक्षा चित्रातल्या चेहऱ्यावरच नजर जास्त खिळून राहते. मोनालिसाच्या चेहऱ्यावरचे गूढ मंदस्मित, डोळ्यांत लपलेली किंचित खिन्नतेची झाक व पार्श्वभूमीदाखलचे काल्पनिक निसर्गदृश्य हे घटक चित्राच्या गूढतेत अधिकच भर घालतात. त्यामुळे हे प्रत्यक्ष व्यक्तिचित्र असूनही ते वास्तव जगातले न वाटता अद्‌भुतरम्य कल्पनाविश्वातलेच वाटते. त्यातील प्रतीकात्मकतेमुळे ते केवळ एका विशिष्ट स्त्रीचे चित्र एवढ्यापुरतेच मर्यादित न राहता त्याला व्यापक व विशाल अशा स्त्रीत्वाचे परिमाण लाभते. स्त्री-विषयीचा लिओनार्दोचा प्रतीकात्मक दृष्टिकोण त्यातून सूचित झाला आहे. लिओनार्दोने मोनालिसाच्या रूपाने प्राकृतिक ऐंद्रिय संवेद्यतेचा थंडपणा सूचित करणारी स्त्री रंगवली आहे. ऐंद्रिय संवेदनेचा हा थंड अभाव अस्वस्थ करणारा आहे. ही स्त्री एकाच वेळी कामुक वाटते आणि थंडही वाटते. सुंदरही आहे आणि तिरस्करणीयही आहे. ती रसिकाच्या मनात अनेक संमिश्र व परस्परविरोधी भाव जागृत करते. चित्र आकार दृष्ट्या फार मोठे नसले, तरी त्याची भव्यता मनात ठसते. निसर्गाच्या पार्श्वभूमीच्या तुलनेत चित्रातील मानवी आकृतीची जी मांडणी केली आहे, त्यामुळे हा परिणाम साधतो. मोनालिसाच्या चेहऱ्यावरची मोहकता व गारठलेपणा यांच्या संमिश्र प्रत्ययात त्यामुळे अधिकच ठाशीवपणा येतो. ह्या चित्राच्या मूळच्या रंगसंगतीवर काळाच्या ओघात काहीसा परिणाम घडून आला आहे. त्यावर एक प्रकारचे हिरवट धूसरपणाचे अवगुंठन दिसते. मोनालिसाच्या चित्रनिर्मितीमध्ये लिओनार्दोने १५ व्या शतकातल्या अवकाश (स्पेस) संकल्पनेविरुद्ध बंड केलेले दिसते. दर्शकाला आपण एखाद्या खुल्या खिडकीच्या चौकटीतून हे दृश्य पाहतो आहोत, असे भासते. किंवा लिओनार्दोच्याच शब्दांत 'काचेच्या पारदर्शक भिंती'तून पाहतो आहोत असे वाटते. त्यापलीकडे ती स्त्रीप्रतिमा आहे.

मोनालिसाचा प्रथमदर्शनी जाणवणारा विशेष म्हणजे तिचा विलक्षण जिवंतपणा. ती जणू श्वासोच्छ्‌वास करते आहे, असे जाणवते. तिच्या सूचक मंदस्मितातली ओठांची नाजूक, अस्फुट विलगता जाणवते. डोळ्यांमधले चैतन्यपूर्ण भावदर्शन, ओलावा, अत्यंत कौशल्याने रेखाटलेल्या हातांमधले व बोटांतले सौष्ठव, डोळ्यांभोवतीची फिकी तांबूस वलये, बारीक कोरलेल्या नीटस भुवया, सरल रेखीव नासिका व जणू श्वास ओसंडतो अशी नाकपुड्यांची मंद थरथर हे सारे फार स्वाभाविक व जिवंत वाटते. तिच्या गालांवर तांबूस गुलाबी कांतिमानता आहे. गुलाबी नाजूक ओष्ठद्वयांतून हलकेसे मंदस्मित प्रस्फुटित होताना दिसते. ते इतके हलके आहे की आहे की नाही, असा संभ्रम मनात उत्पन्न व्हावा. हनुवटीखालच्या गळ्याकडील भागाकडे निरखून पाहिल्यास हृदयाची स्पंदने जाणवतात. मूळची मोनालिसा सुंदर असेलच; पण लिओनार्दोच्या कुंचल्याने तिला जास्त लावण्य बहाल केले आहे. या चित्रात दैवी अंश प्रकटला असल्याची साक्षात्कारी जाणीवही कित्येक दर्शकांना झाली आहे. आणि गेली चारशेहून जास्त वर्षे चित्रातले हे सजीव चैतन्य टिकून आहे. पार्श्वभूमीच्या निसर्गदृश्यातील जललहरी, धुके, ढग, अनंत, असीम अवकाशातले खडकांचे सुळके या साऱ्यांमध्येच एक जिवंतपणा आहे. जणू सृष्टीचा, धरित्रीचा मंद श्वासोच्छ्‌वास चालू आहे. आणि त्यात जिवंतपणाची दर्शक अशी प्रवाही गतिमानता आहे. हीच प्रवाही गतिमानता स्त्रीच्या अंगावरच्या वस्त्रांच्या चुण्या, झिरझिरीत ओढणी, तिचे केस यांतूनही झिरपते आहे. सारे चित्रच जणू सजीव चैतन्याने व हृदयाच्या स्पंदनांनी सूक्ष्मपणे थरथरते आहे...

आता मोनालिसाचा हा जिवंतपणा आपल्याला कसा जाणवतो? – तर ज्या ज्या वेळी आपण तिच्याकडे पाहतो, त्या त्या वेळी ती आपल्याकडेच पाहते आहे असा भास होतो आणि तिच्या नजरेतले भाव प्रत्येक वेळी बदलताना दिसतात. कधी ती आपल्याकडे उपहासाने पाहून हसते आहे, असे वाटते; तर कधी तिच्या डोळ्यांतले व अस्फुट स्मितातले कारुण्य जाणवते. तिला एक स्वतःचे असे जिवंत मन असावे, असे भासते. एखाद्या चालत्या-बोलत्या व्यक्तीप्रमाणे ती क्षणोक्षणी स्वतःची आविर्भाव-रूपे पालटताना दिसते आणि त्यानुसार तिच्या चेहऱ्यावरच्या सूक्ष्म संवेदनांमध्येही बदल होताना दिसतात. हे बदल माणसातल्या जिवंतपणाचे लक्षण आहे आणि ते एका निर्जीव चित्रात प्रकट करताना चित्रकार म्हणून लिओनार्दोने आपले श्रेष्ठ कसब व सिद्धी पणाला लावली आहे. तिच्या अस्तित्वातल्या गहनगूढतेची प्रचीती ह्या जिवंत मानवीपणातूनच येते. कारण मुळात माणूस हेच एक असे गूढ आहे, की जे सृष्टीच्या आरंभापासून अंतापर्यंत कधी कुणाला उलगडू शकणार नाही. खुद्द ज्याने माणूस निर्मिला त्या परमेश्वरालाही नाही. आणि हे 'मानवी' चित्र असल्याने त्यातले गूढही सृष्टीच्या अंतापर्यंत कधीच कुणाला उलगडता येणार नाही. ते माणसाला 'माणसा' इतकेच अगम्य, अगाध, दुर्बोध आहे.

रसिकाच्या मनात अशा विविध संमिश्र व परस्परविरोधी भावभावना उदित करण्याचे या व्यक्तिचित्राचे सामर्थ्य निःसंशय अजोड आहे. आणि ह्या जिवंतपणातूनच त्यातली अनेकार्थसूचकता व त्यातून गूढता निर्माण झाली आहे. कोणत्याही श्रेष्ठ कलाकृतीचे हे महत्त्वाचे गमक मानले जाते.

आता हा परिणाम केवळ रेखनाच्या अचूकतेतून वा निसर्गवास्तवाच्या हुबेहूब अनुकृतीतून साधला जातो, असे म्हणता येणार नाही. या चित्रात लिओनार्दोने 'स्फुमातो' तंत्राचा वापर करून हा अभिप्रेत परिणाम साधला आहे. त्यामुळे चित्रातला साचेबंदपणा व काठिण्य टाळले जाऊन त्यात एक प्रकारची आकारिक संदिग्धता, सूचकता व लवचीकपणा निर्माण झाला आहे. 'स्फुमातो' ही इटालियन संज्ञा आहे. या तंत्रात धूसर बाह्यरेषा व सौम्यसर रंग यांचा वापर केला जातो. त्याच्या परिणामी एक आकार दुसऱ्या आकारात वितळतो आहे, असे भासते व पाहणाऱ्याची कल्पकताच एक प्रकारे उद्दीपित होते. मोनालिसाचा गूढ प्रभाव ह्या स्फुमातो तंत्रातून बराचसा साधला गेला आहे. आता रंगरेषांद्वारे रेखाटलेल्या चेहऱ्यात भावप्रकटन कसे साधले जाते? – तर व्यक्तिचित्रात प्रामुख्याने डोळ्यांच्या व ओठांच्या कोपऱ्यांतून भाव व्यक्त केले जातात. लिओनार्दोने चेहऱ्याचे नेमके हेच भाग रेखाटनात धूसर व संदिग्ध ठेवले आहेत. ओठांच्या व डोळ्यांच्या कडा त्याने भोवतालच्या सौम्यसर छायांकनात हलकेच मिसळून, विरघळून टाकल्या आहेत. परिणामी मोनालिसा आपल्याकडे पाहात असता नेमकी कोणती भावच्छटा (मूड) व्यक्त करते आहे, हेच कळेनासे होते. तिची भावाभिव्यक्ती सतत आपल्या आकलनाच्या कक्षेतून निसटते आहे, आपल्याला चकवे देते आहे, असे वाटू लागते. अर्थात लिओनार्दोने हा परिणाम केवळ धूसर छायांकनातून साधला आहे, अशातलाही भाग नाही.

हे चित्र रंगवताना लिओनार्दोने एक वेगळ्याच प्रकारचे साहस व धोका पतकरलेला दिसतो. आणि असा धोका केवळ श्रेष्ठ प्रतीचे चित्रणकौशल्य अंगी असलेला लिओनार्दोसारखा प्रतिभावंतच पतकरू शकतो. या चित्राकडे जरा बारकाईने निरखून पाहिल्यास असे लक्षात येते की, चित्र मधोमध उभे विभागल्यास त्याच्या दोन्ही बाजू तंतोतंत एकसारख्या नाहीत. पार्श्वभूमीचे जे अद्भुतरम्य स्वप्नवत निसर्गदृश्य आहे, त्यात हे जास्त जाणवते. डाव्या बाजूची क्षितिजरेषा (होरायझन) उजव्या बाजूपेक्षा किंचित खाली झुकलेली दिसते. परिणामतः आपण डाव्या बाजूकडे दृष्टी केंद्रित केली, तर स्त्री उजव्या बाजूपेक्षा किंचित जास्त उंच व ताठर दिसते [मुळात ती काहीशी कलती (प्रोफाईलमध्ये) बसली आहे]. परिणामतः तिची बैठकस्थिती बदलल्याने, त्यानुसार चेहऱ्यावरचे भावही बदललेले दिसतात. इथे चेहराही दोन समान भागांत विभागल्यास हे दोन्ही भाग तंतोतंत सारखे व एकमेकांशी जुळणारे नाहीत. पण अशा सफाईदार तांत्रिक प्रयुक्त्यांनी लिओनार्दो जास्तीत जास्त चलाख जादूगिरी करू शकला असता; श्रेष्ठ कलानिर्मिती नव्हे. या तांत्रिक प्रयुक्त्या अवलंबताना नेमके कुठे थांबावे, ह्याचे त्याला अचूक भान आहे. तांत्रिक मर्यादांची नेमकी जाण आहे. निसर्गवास्तवापासूनच्या या साहसयुक्त विचलनाचे त्याने जिवंत हाडामांसाच्या देहचित्रणाशी समतोल

अभियोजन साधले आहे. त्याने केलेले मोनालिसाच्या हातांचे, वस्त्राच्या चुण्यांचे चित्रण सफाईदार व सौष्ठवपूर्ण आहे. सूक्ष्म निरीक्षण व परिश्रमपूर्वक निसर्गचित्रणात लिओनार्दो त्याच्या काळातल्या अन्य चित्रकारांच्या तोडीचा होता, ह्यात शंकाच नाही. पण निसर्गाचा एकनिष्ठ गुलाम मात्र नव्हता. निसर्गवास्तवाचे योग्य ते भान राखून पण जरूर तिथे त्यापासून स्वातंत्र्य घेऊनही त्याने चित्रण केलेले आढळते. त्यामुळे केवळ अनुकृतीतला चाकोरीबद्ध निर्जीवपणा त्यात नाही, तर व्यक्तिचित्रात चित्रविषयक व्यक्तीचा आत्मा-चैतन्यवृत्ती प्रकटलेली दिसते. या चित्राचे आणखी एक लक्षणीय वैशिष्टच म्हणजे, चित्रावरील छायाधूसर अवगुंठनामुळे व छायाप्रकाशाच्या सूचक वापरामुळे चित्रास यथादर्शनीय सखोलता प्राप्त झाली आहे.

× × ×

व्हाझारीने 'मोनालिसा' विषयी म्हटले आहे :

'चित्रातील स्त्रीच्या डोळ्यांमध्ये एक प्रकारची चमक व पाणीदार तेज होते. जे प्रत्यक्ष सजीव व्यक्तीच्या डोळ्यांमध्येच दिसू शकते आणि डोळ्यांभोवती तांबूस किरमिजी रंगाचे हलकेसे शिडकावे व छटा होत्या. जे अत्यंत तरल, सूक्ष्म अशा चित्रणाशिवाय शक्य नाही. नासिका व नाजूक गुलाबी पाकळ्यांसारख्या नाकपुड्या विलक्षण सजीव भासत. मुखाचा विलगपणा चेहऱ्याच्या मांसल गुलाबी रंगछटांशी सुसंवादी अशा ओठांच्या लालीने साधला होता. तो रंगवलेला न भासता अस्सल, खराखुरा देहमांसाचा वाटत होता' – लाल मांसल गुलाबी, नाजूक अशा चेहऱ्याची ही प्रत्ययकारी वर्णने आहेत. व्हाझारी हा लिओनार्दोचा समकालीन असल्याने चित्र रंगवल्यानंतरची लगेचची त्याची ही तात्काळ प्रतिक्रिया आहे. त्यातला ताजेपणा, टवटवीतपणा जाणवतो. चेहऱ्याच्या टवटवीत गुलाबी कांतीचे, रंगछटांचे हे वर्णन अगदी अचूक व तंतोतंत असणार, ह्यात शंका नाही. अजूनही ती सुंदर दिसते; पण त्या किरमिजी तांबूस रंगछटा आता काळाच्या ओघात काहीशा कोमेजल्या आहेत. त्यांचा ताजेपणा ओसरला आहे. तरीही प्रत्ययक्षमता टिकून आहे. पण या चित्राभोवती एक प्रकारचे धुके व मृगजळ पसरले आहे, असे सर केनेथ क्लार्क यांनी म्हटले आहे. मोनालिसाचे स्मित हे गुंतागुंतीच्या अंतर्जीवनाचे बाह्य प्रकटीकरण आहे. 'मोनालिसा ही अशी कलाकृती आहे, की तिचे प्रत्येक पिढीने पुनर्मूल्यांकन केले पाहिजे', असेही केनेथ क्लार्क यांनी म्हटले आहे. फ्लॉरेन्समधल्या चोवीस वर्षांच्या युवतीचे हे हुबेहूब व्यक्तिचित्र आहे; पण केवळ व्यक्तिचित्र म्हणून त्याकडे न पाहता लिओनार्दोच्या अंतर्यामी दडलेल्या सैतानी दुष्प्रवृत्तींचे बाह्य प्रकटीकरण म्हणून त्याकडे पाहिले पाहिजे, असे केनेथ क्लार्क यांचे मत आहे. लिओनार्दोच्या सौंदर्यविषयक आदर्श कल्पनांचा आविष्कार म्हणून त्याकडे पाहिले जाते, हेही चूक आहे. कारण त्याचा सौंदर्यादर्श हा जास्त शांत भावाचा व नियमिततेचा द्योतक आहे, हे त्याच्या 'व्हर्जिन ऑफ द रॉक' या चित्रातील देवदूत व सेंट ॲनच्या दोन प्रतिमाचित्रांवरून दिसून येते. पण असे असले तरी, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात सुप्त व अध्याहृत असलेल्या कशाचे तरी हे प्रतीक आहे, हे उघडच आहे. मोनालिसाच्या मॉडेल स्त्रीमध्ये व लिओनार्दोने कल्पिलेल्या स्त्रीच्या मानसप्रतिमेमध्ये काही तरी आंतरिक नाते असलेच पाहिजे. अन्यथा मोठमोठ्या राजेरजवाड्यांची व अमीरउमरावांची कमिशने नाकारून लिओनार्दोने फ्लॉरेन्समधल्या एका व्यापाऱ्याच्या तृतीय पत्नीच्या व्यक्तिचित्रणात आयुष्याची चार वर्षे वाया दवडली नसती. निदान त्याची तिच्याविषयीची भावना ही एखाद्या सामान्य व्यक्तीला सुंदर स्त्रीविषयी वाटणाऱ्या भावनेपेक्षा निश्चितच निराळी असणार. तिच्या पार्थिव सौंदर्यात त्याला काही तरी गूढ, क्वचित तिरस्करणीय, घृणास्पद छटाही जाणवली असावी. लहान बालकाला आपल्या मातेच्या शारीर सौंदर्याविषयी वाटते तशी. आणि लिओनार्दोमधला हा प्राकृतिक ऐंद्रिय संवेदनेचा अभाव आपल्याला क्षणमात्र स्तंभित करतो. एखाद्या सुंदर वास्तूमध्ये अचानक थंडीची लाट यावी तसे आपण शहारतो, असे केनेथ क्लार्क यांनी म्हटले आहे.

मोनालिसाच्या मागे खडकाळ सुळक्यांची व पर्वतशिखरांची पार्श्वभूमी आहे. तिच्या स्मिताच्या गूढ भावाला ती परिपोषक आहे. हे लिओनार्दोच्या संवेदनस्वभावाचे खास निदर्शक असे निसर्गदृश्य आहे. व्यक्तिप्रतिमेइतकीच निसर्गाची ही पार्श्वभूमीही सारतत्त्वसूचक आहे. अद्‌भुतरम्य पर्वतखडकांच्या रांगा हीच चित्राला योग्य अशी पार्श्वभूमी असू शकते, अशी लिओनार्दोची प्रथमपासूनची धारणा होती. निसर्गाच्या रासवट रानटीपणाचे (वाईल्डरनेस) दर्शन निसर्गदृश्यातून व्हावयास हवे. हीच मानवी जीवनाची आद्य

अनुक्रमणिका

संस्कारपूर्व रानटी पार्श्वभूमी आहे. लिओनार्दोच्या मते मानवी जीवनाप्रमाणेच निसर्ग हाही एक अवाढव्य यंत्राचा भाग आहे आणि तो भागशः (पार्ट बाय पार्ट) वा शक्य झाल्यास समग्र समजावून घेण्याचा विषय आहे. खडक म्हणजे केवळ आलंकारिक तिमिरचित्रे (Silhouettes) नव्हेत; तर त्या पृथ्वीच्या अस्थी आहेत. त्यांना स्वतःची अशी शारीररचना (ॲनॅटोमी) आहे. ढग म्हणजे कुणा दैवी चित्रकाराच्या कुंचल्यातून साकार झालेले स्वैर वक्राकार नव्हेत; तर समुद्राची वाफ होऊन तयार झालेल्या जलबिंदूंचा समुच्चय आहे व तो पुन्हा पावसाच्या रूपात नद्यांत कोसळणार आहे, असे विचार त्याने मांडले. त्याची निसर्गदृश्ये– विशेषतः 'मोनालिसा'ची पार्श्वभूमी त्याच्या या विचारांना अनुरूपच आहे. सर केनेथ क्लार्क यांच्या अभिप्रायाचा हा सारांश आहे. या निसर्गदृश्यातले खडकाचे सुळके व वाहते पाणी ही जणू पृथ्वीच्या अस्थी व रक्त आहेत. आणि सृष्टीच्या आद्यारंभीचे हे निसर्गाचे रूप आहे. या निसर्गाच्या सान्निध्यातली मोनालिसा हे स्त्रीत्वाचे अनादि-अनंत व चिरंतन प्रतीक बनते. धरित्रीचे मानवी रूप, आद्यतन स्त्रीप्रतिमा असे अन्वयार्थ निसर्गदृश्यातून सूचित होतात.

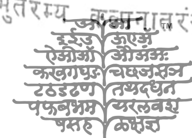
प्रख्यात सौंदर्यवादी कलासमीक्षक वॉल्टर पेटर याने 'मोनालिसा'चे केलेले रसग्रहण व समीक्षा ही कलेच्या इतिहासात अजोड व आदर्श मानली जाते. उत्कृष्ट आस्वादक समीक्षेचा तो आदर्श नमुना मानला जातो.

'मोनालिसा' (किंवा 'ला जोकोन्दा') ही लिओनार्दोची श्रेष्ठतम महान कलाकृती होय. त्याच्या विचारप्रणालीचे व निर्मितिप्रक्रियेचे हे सर्वोत्कृष्ट उदाहरण आहे. कलात्मक सूचकतेच्या संदर्भात केवळ जर्मन चित्रकार आलब्रेक्ट ड्यूरर (१४७१–१५२८) याचे 'मेलँकोलिया' (१५१४) हे एकमेव चित्र 'मोनालिसा'शी तुल्यबळ आहे. मोनालिसाच्या मोहक व नाजूक नजाकतीच्या, सौम्य नियंत्रित गूढभावाचा प्रभाव नष्ट करील, अशी कसलीही बटबटीत प्रतीकात्मकता त्यात नाही. अद्भुतरम्य गिरीशिखरांच्या वलयांमध्ये, जणू समुद्राखालच्या मंद फिक्या प्रकाशात संगमरवरी आसनावर बसलेली तिची मूर्ती, तिचा चेहरा व हात आपणा सर्वांच्या परिचयाचे आहेत. सर्व प्राचीन कलाकृतींमध्ये काळाने जिच्यावर कमीत कमी परिणाम केला आहे, अशी ही एकमेव कलाकृती असावी (तरी व्हाझारीच्या मते तिच्या ओठ व गालांवर जी तांबूस किरमिजी रंगाची जादू होती, ती काहीशी लोपली आहे).

मोनालिसाच्या चेहऱ्यावरच्या गूढ स्मिताची पूर्वपरंपरा पेटरने लिओनार्दोचा गुरू व्हेरोशियो याच्या काही रेखाचित्रांत शोधली आहे. व्हाझारीच्या चित्रसंग्रहात व्हेरोशियोची काही रेखाचित्रे आहेत, त्यांत काही इतके विलक्षण सुंदर चेहरे आहेत, की लिओनार्दोने आपल्या उमेदवारीच्या किशोरवयात त्याच्या अनेक अनुकृती केल्या असल्या पाहिजेत. मोनालिसाच्या चेहऱ्यावरच्या स्मिताचे आद्य बीजरूप चित्रतत्त्व लिओनार्दोला त्यातच गवसले असले पाहिजे, असे पेटर म्हणतो. हे स्मित अथांग, अगाध आहे आणि त्याला कसल्या तरी भयप्रद भेसूर अमंगळाचा स्पर्श आहे, असेही पेटरने म्हटले आहे.

शिवाय हे एक व्यक्तिचित्र आहे. बालवयापासूनच लिओनार्दोच्या स्वप्नमानसात अशा प्रकारची स्त्रीप्रतिमा सुप्त रूपात दडली असावी. ही त्याच्या मानसविश्वातली एकमात्र आदर्श स्त्रीप्रतिमा असावी. लिओनार्दोच्या मनोविश्वात प्रथमपासूनच अशारीर रूपात अस्तित्वात असलेली ही मानसप्रतिमा; व्हेरोशियोच्या रेखनांमध्ये तिला काहीसे धूसर अस्पष्टसे दृश्यरूप लाभले. पण तिला प्रत्यक्ष देहरूप लाभले ते मात्र ला जोकोन्दामध्ये. चित्रामध्ये केवळ व्यक्तिचित्रणापेक्षा अधिक असे काही-तरी साकार झाले आहे. चित्रविषय मॉडेलच्या चेहऱ्यावरचे सूक्ष्म भाव, विशेषतः मंदस्मित टिकवून ठेवण्यासाठी लिओनार्दोने काही कृत्रिम उपायांची–संगीतादी रंजनप्रकारांची योजना केली होती, ही गोष्ट त्याची साक्षी आहे.

निसर्गदृश्यामध्ये खडकांच्या रांगांप्रमाणेच पाण्याचा वाहता प्रवाहही आहे. या जलप्रवाहाशेजारी मोनालिसा तिच्या विशिष्ट ढबीमध्ये (पोझ) बसली आहे. हजारो वर्षे पुरुष ज्याची इच्छा बाळगून होते असे काही तरी मोनालिसाच्या रूपाने अस्तित्वात आले आहे, असे पेटरने म्हटले आहे. 'हे असे मानवी शीर्ष आहे, की ज्यात जगाचे सारे शेवट एकवटले आहेत. डोळ्यांच्या पापण्या काहीशा जडावल्यासारख्या, थकलेल्या वाटतात. हे असे सौंदर्य आहे की जे आतून घडले आहे आणि पेशीपेशींतून बाहेरच्या देहामांसावर जडवले आहे. चमत्कृतिपूर्ण विचार, अद्भुतरम्य कल्पनातरंग आणि





तीव्र वासना यांनी ते घडवले आहे. असे हे सौंदर्य क्षणभर शुभ्र संगमरवरी ग्रीक देवतांच्या वा प्राचीन सुंदर स्त्रीप्रतिमांच्या सान्निध्यात ठेवून पहा. आणि ह्या सौंदर्याने त्या कशा अस्वस्थ होतात ते पहा ! कारण ह्या सौंदर्यात आत्मा आपल्या साऱ्या रोगविकृतींसह उतरला आहे. जगातले यच्चयावत सारे विचार व अनुभव इथे एकवटून साकारले आहेत...ज्या खडकांच्या सान्निध्यात ती बसली आहे, त्या खडकांहून ती जास्त पुरातन आहे. ती भूतपिशाचासारखी अनेकदा मृत झाली आहे आणि थडग्यातली गुपिते तिने जाणून घेतली आहेत. खोल गहन समुद्रात अवगाहन करणारी ती स्त्री आहे. 'हेलन ऑफ ट्राय'ची माता लेडा, किंवा मेरीची माता सेंट ॲन यांच्याप्रमाणेच ती एक मातृप्रतिमा आहे... आणि हे सारे तिच्या दृष्टीने वीणा वा बासरीच्या मधुर नादध्वनीप्रमाणे आहे. ज्या नाजूक नजाकतीने तिच्या चेहऱ्याची घडण, डोळ्यांच्या पापण्या व हात घडवले आहेत अशा नजाकतीमध्येच ती जगते आहे. जिथे सहस्रावधी अनुभव एकवटले आहेत अशा शाश्वत जीवनाची पुरातन कल्पना त्यात साकारली आहे. आधुनिक तत्त्वज्ञानाने घडवलेल्या मानवतेच्या संकल्पनेला इथे देहरूप लाभले आहे. त्यात सर्व विचारांच्या व जीवनाच्या प्रणाली एकत्र साकळून आल्या आहेत. निश्चितपणे मोनालिसा ही प्राचीन कल्पकतेचे साकार रूप व आधुनिक विचाराचे प्रतीक आहे'– वॉल्टर पेटरसारख्या सौंदर्यवादी कलासमीक्षकावर मोनालिसाच्या कलाकृतीचा जो खोलवर उत्कट परिणाम झाला, त्यातून उद्‌भवलेली ही संस्कारवादी आस्वादक समीक्षा आहे.

× × ×

फ्रॉइडने आपल्या पुस्तकात लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वाचे आपल्या मनोविश्लेषण-सिद्धान्ताच्या आधारे वेगळे आकलन मांडले आहे. लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वातील अंतर्विसंगतींचे स्पष्टीकरण त्याने मानसशास्त्रीय दृष्टचा सुसंगत पद्धतीने दिले आहे. मनोविश्लेषणशास्त्राच्या तांत्रिक संज्ञांच्या व सैद्धान्तिक तत्त्वांच्या आधारे त्याने हे स्पष्टीकरण दिले आहे. कलातज्ञ, समीक्षक व कलेतिहासकार यांच्या आकलनापेक्षा म्हणूनच हे वेगळे ठरते. कारण कलातज्ञांनी लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वातल्या गूढाचा शोध घेताना मानसशास्त्राचा अवलंब केला आहे; पण हे सर्वसामान्यांचे मानसशास्त्र आहे. त्याला सैद्धान्तिक अधिष्ठान नाही. फ्रॉइडचे लिओनार्दोविषयीचे आकलन हे मनोविश्लेषणशास्त्राचा उपयोजित व्यक्ति-अभ्यास (केस स्टडी) म्हणून जास्त विशिष्ट सैद्धान्तिक आहे :

लिओनार्दोने आपल्या टिपणवह्यांत पक्ष्यांच्या उड्डाणाविषयी जी निरीक्षणे नोंदली आहेत, त्या संदर्भात आपल्या अर्भकावस्थेतील एक स्मृती नमूद केली आहे :

'मी जेव्हा पाळण्यात झोपलो होतो, तेव्हा एक गिधाड माझ्याजवळ आले. त्याने आपल्या शेपटीने माझे तोंड उघडले व माझ्या ओठांवर आपल्या शेपटीने अनेकवार आघात केले.'

लिओनार्दोच्या बालपणीची ही स्मृती म्हणजे वास्तविक एक कपोलकल्पित घटना (फॅंटसी) आहे व फ्रॉइडने आपल्या मनोविश्लेषण–सिद्धान्ताधिष्ठित व्यक्ति-अभ्यासासाठी तिचाच प्रामुख्याने आधार घेतला आहे. या फॅंटसीतील पक्ष्याने शेपटी मुखात घालण्याची कृती ही मातेच्या स्तनपानाशी निगडित आहे. त्यातून लिओनार्दोची अर्भकावस्थेतील मातेविषयीची आत्यंतिक ओढ व प्रौढावस्थेतील मातृरतीची भावना सूचित होते. तद्वतच पक्ष्याची शेपटी तोंडात घेण्याची कृती ही पुरुषाचे शिश्न तोंडात घेण्याच्या इच्छेची– म्हणजे समलिंगी संबंधातील निष्क्रिय (पॅसिव्ह) जोडीदाराच्या कृतीची (The act of Fellatio) सूचक आहे. यावरून लिओनार्दोमधल्या मातृरतीच्या व समलिंगी आकर्षणाच्या प्रवृत्तींवर फ्रॉइडने प्रकाश टाकला आहे. आणि त्याला मुख्य आधार लिओनार्दोने दिलेल्या आपल्या अर्भकावस्थेतील फॅंटसीचा आहे.

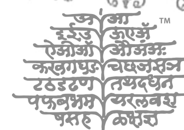
फ्रॉइडचे मोनालिसाच्या चित्रासंबंधीचे विवेचनही मातृरतीशी निगडित आहे. मोनालिसाच्या गूढ स्मितासंबंधी स्पष्टीकरण करताना त्याने म्हटले आहे की, मॉडेल स्त्रीच्या चेहऱ्यावरचे गूढ स्मित पाहून लिओनार्दो उद्दीपित झाला व त्याच्या मनाच्या खोल स्तरांखाली दडलेल्या व दडपल्या गेलेल्या अत्यंत जुन्या स्मृती जागृत झाल्या. हे स्मित त्याला आपल्या मातेच्या चेहऱ्यावरील ऐंद्रिय सुखतृप्तीच्या निदर्शक स्मिताशी साधर्म्य दर्शवणारे वाटले. अशा रीतीने लिओनार्दोची त्या चित्रातली खोल मानसिक गुंतवणूक ही फ्रॉइडच्या मते लिओनार्दोच्या अर्भकावस्थेतील स्मृतीशी व मातृरतीच्या भावनेशी निगडित आहे.

मोनालिसाच्या चेहऱ्यावरचा गूढ भाव हा स्त्रीच्या कामजीवनावर नियंत्रण गाजवणारे जे विरोधाभास

असतात, त्यांचा निदर्शक आहे. स्त्रीच्या कामवासनेतील स्वाभाविक संकोच व भुरळ घालण्याचे सामर्थ्य यांतला अंतर्विरोध, तसेच स्त्रीच्या समर्पणभावातला नाजूकपणा आणि आक्रमक लैंगिक उद्दीपकता (पुरुष म्हणजे पर-अस्तित्व, ते शोषून घेण्याची आक्रमकता) यांतला अंतर्विरोध यांचा संसूचक असा मोनालिसाच्या चेहऱ्यावरचा गूढ भाव आहे.

फ्रॉइडने लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वातील अर्भकावस्थेतल्या मातृरतीचीच परिणती पुढे प्रौढपणी समलिंगी संबंधाच्या आकर्षणात झाली असल्याचे दाखवून दिले आहे. कारण बालपणीच लिओनार्दोची त्याच्या आईपासून ताटातूट झाली. या घटनेचा तीव्र मानसिक आघात त्याच्या व्यक्तिमत्त्वावर झाला. परिणामी पुढे कुठल्याही स्त्रीशी तो प्राकृतिक व परिपूर्तीचे लैंगिक संबंध ठेवू शकला नाही. त्याच्या आयुष्यात एखादी स्त्री आल्याचे, स्त्रीप्रेमाचे उल्लेख कुठेही आढळत नाहीत. त्यामुळे स्त्री-पुरुषातले नैसर्गिक कामजीवन उपभोगण्यास तो असमर्थ ठरला, त्यातून समलिंगी संबंध व त्यातही निष्क्रिय (पॅसिव्ह) जोडीदाराची भूमिका अशा प्रकारे अर्भकावस्थेतील मातृरतीची ही प्रौढवयीन परिणती म्हणता येईल.

लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वातील मातृरती व समलिंगी संबंध या प्रवृत्तींचे उदात्तीकरण म्हणून लिओनार्दोची कलानिर्मिती, विज्ञानजिज्ञासा व ज्ञान-





अनुक्रमणिका

लालसा निर्माण झाल्याचे फ्रॉइडने पुढे दाखवून दिले आहे. लिओनार्दोने आपल्या कामवासनेचे रूपांतर ज्ञानतृष्णेमध्ये केले. त्याच्या अतृप्त ज्ञानलालसेमुळे त्याला 'इटालियन फाऊस्ट' असे म्हणत. 'एखाद्या व्यक्तीला दुसऱ्या व्यक्तीविषयी प्रेम वा द्वेष बाळगण्याचा अधिकार तोवर प्राप्त होत नाही, जोवर त्याला त्या प्रेम वा द्वेषाच्या स्वरूपाचे परिपूर्ण ज्ञान होत नाही', असे लिओनार्दोने म्हटले आहे. पण त्याचे हे गृहीत चुकीचे आहे. कारण या भावनांचे अस्तित्व ज्ञानावर अवलंबून नसून भावनात्मक अशा उद्दीपकावर अवलंबून असते. लिओनार्दोने आपल्या लैंगिक प्रेरणा व सुप्त कामशक्ती कलावंत, संशोधक, वैज्ञानिक अशा तिहेरी भूमिकांतून सर्जनशील निर्मितीमध्ये परिवर्तित केल्या. 'बौद्धिक जीवनाची तीव्र ओढ ऐंद्रिय सुखोपभोगांना हद्दपार करते, असा लिओनार्दोचा दावा आहे. लैंगिक प्रेरणांचे हे उदात्तीकरण आहे. लिओनार्दोच्या कलाविष्कारातील भावनांची उत्कट तीव्रता ही त्याच्या दडपलेल्या कामप्रेरणांचे पर्यायी व विस्थापित रूप आहे. निसर्गातले सत्य व सौंदर्य परिपूर्ण रूपात प्रकट करण्याच्या त्याच्या ध्यासातही दडपलेल्या लैंगिक प्रेरणांचा रूपांतरित आविष्कार दिसतो.

लिओनार्दो अवैध संबंधातून जन्माला आलेली संतती होती. कॅटेरिना ही त्याची आई. त्याच्या वडिलांनी त्याच्या जन्मानंतर त्याला काही दिवस आईकडे ठेवले होते. आईने अल्पकाळ पालनपोषण केल्यावर वडिलांनी त्याला आपल्या घरी नेले. त्या वेळी तो साधारण तीन ते पाच वर्षे वयाचा असावा. लहान वयातच आईपासून ताटातूट झाल्याने त्याचे आईबरोबरचे भावनिक संबंध संपुष्टात आले. बापाच्या घरी त्याचे पालनपोषण त्याच्या सावत्र आईने केले. ती तरुण होती व त्या वेळी तिला स्वतःचे मूलबाळ नव्हते. ह्या वयातच लिओनार्दोला आपल्या स्वतःच्या सख्ख्या आईविषयी—कॅटेरिनाविषयी—वाटत असलेले सुप्त लैंगिक आकर्षण व कुतूहल दडपून टाकावे लागले. ह्या दमनातूनच (रिप्रेशन) त्याने स्वतःला मातृप्रतिमेशी एकरूप केले. आईविषयीच्या ह्या तादात्म्यीकरणातूनच पुढे त्याला भिन्नलिंगी व्यक्तीविषयी (म्हणजे पुरुषाविषयी) लैंगिक आकर्षण वाटू लागले व तो समलिंगी बनला, अशी ही फ्रॉइडची उपपत्ती आहे. लिओनार्दोच्या अर्भकावस्थेतील फँटसीमध्येही स्तनपानाच्या प्रतीकात्मक कृतीचे रूपांतर पुढे प्रौढपणी पुरुषी जननेंद्रियाच्या सुप्त आकर्षणामध्ये झाल्याचे दाखवले आहे.

ह्या लैंगिक स्वाभाविक प्रेरणांच्या दमनाचे परिणाम लिओनार्दोच्या बाबतीत फार तीव्र स्वरूपाचे झाले. त्यात आईच्या ताटातुटीबरोबरच त्याच्या बालवयीन आयुष्यातल्या इतर घटनाही कारणीभूत असाव्यात. ह्या तीव्र लैंगिक दमनाचा एक परिणाम जसा समलिंगी संबंधात झाला, तसाच दुसरा परिणाम ह्या दडपलेल्या कामप्रेरणेचे व लैंगिक ऊर्जेचे (एनर्जी) उदात्तीकरण ज्ञानलालसेत व विज्ञानजिज्ञासेत होण्यात झाला. आपल्या लैंगिक गरजा त्याने कमीत कमी केल्या व ती ऊर्जा निर्मितीकडे वळवली. 'कलावंताची सर्जनशील निर्मिती ही त्याच्या कामवासनेच्या उत्सर्गाची बहिर्वाट (आउटलेट) असते, असे फ्रॉइडने या संदर्भात म्हटले आहे.

फ्रॉइडने आपल्या विवेचनाच्या पुष्टीसाठी (विशेषतः लिओनार्दोच्या समलिंगी आकर्षणाच्या पुष्टीसाठी) लिओनार्दोच्या चरित्रातील काही घटनांची नोंद केली आहे. लिओनार्दोच्या आयुष्यात एकही स्त्री आली नाही. कोणत्याही स्त्रीशी त्याचे बौद्धिक वा शारीर पातळीवरचे जवळचे संबंध नव्हते, असा त्याचा दाखला आहे. तसेच तो कलेचे धडे देत असताना त्याच्या सभोवती तरुण देखण्या पोरांचा घोळका असे. इतकेच नव्हे तर, त्याच्यावर समलिंगी संबंध ठेवल्याबद्दल आरोपही (साधार वा निराधार) करण्यात आले होते. अशा काही तपशिलांचा फ्रॉइडने निर्देश केला आहे. लिओनार्दोच्या एकूण लिखाणातील विशुद्धतेचा त्याने खास उल्लेख केला आहे. तसेच त्याच्या खासगी चित्रसंग्रहात (इतर चित्रकारांप्रमाणे) अश्लील चित्रे आढळत नाहीत. लिओनार्दोच्या लिखाणात उलट, लैंगिकतेविषयी, प्रजोत्पादनासंबंधी घृणाच प्रकट केलेली आढळते. लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वाची निम्मा कलावंत, निम्मा वैज्ञानिक अशी जी ओढाताण आहे, किंबहुना एका अवस्थेतून दुसऱ्या अवस्थेत वेळोवेळी होत गेलेले जे संक्रमण आहे, त्यामागेही कामवासनेच्या दमनाच्या उदात्तीकरणाचे व पर्यायीकरणाचे तत्त्व असल्याचे फ्रॉइडने दाखवून दिले आहे.

लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या मानसिक जडणघडणीचा अनुमानाधिष्ठित आलेखही फ्रॉइडने काढला आहे. त्याच्या जन्मानंतर लगेचच त्याच्या बापाने लिओनार्दोला पालनपोषणासाठी आईच्या (कॅटेरिनाच्या)

हवाली केले होते, ह्या घटनेचा त्याच्या बालमनावर आणखीही एका अंगाने परिणाम झाला असण्याची शक्यता आहे. आपल्या बापाने आपली उपेक्षा केल्याची भावना त्याच्या अबोध मनात रुजली असावी. त्याने आपली पित्याच्या नात्याने काळजी वाहिली नाही, उलट, पालनपोषणासाठी आईच्या स्वाधीन केले ह्याची अढी त्याच्या मनात निर्माण झाली असावी. पुढे काळाच्या ओघात, पित्याच्या सहवासात आल्यानंतर, त्याचे पित्याबरोबरचे संबंध प्राकृतिक झाले व तो पितृप्रतिमेशी मानसिक पातळीवर तादात्म्यही पावला. परिणामी पित्याने त्याच्याविषयी प्रारंभी जी उपेक्षा दाखवली, तीच उपेक्षावृत्ती लिओनार्दोने आपल्या स्वतःच्या निर्मितींविषयी – कलाकृतींविषयी – जनक या नात्याने दाखवली. त्याने हाती घेतलेल्या कलाकृतींमधले त्याचे स्वारस्य एकाएकी नष्ट होण्यात व त्या अपूर्ण अवस्थेत सोडून देण्यात लिओनार्दोची जी मानसिकता दडली आहे, तिचा शोध फ्रॉइडने अशा प्रकारे घेऊन त्याची सांगड उपेक्षावृत्तीशी घातली आहे.

फ्रॉइडचा एकूण प्रयत्न हा लिओनार्दोच्या व्यक्तिमत्त्वातील अंतर्विसंगती व अंतर्विरोध यांना एकत्र गुंफणारे समान सूत्र शोधून, त्याच्या आधारे [illegible] करण्याचा आहे. व्यक्तिमत्त्वाचे एक [illegible]-सिद्धान्ताचा उपयोजित व्यक्ति-अभ्यास (केस स्टडी) म्हणून हे विवेचन महत्त्वपूर्ण आहे, ह्यात शंकाच नाही.

पण फ्रॉइडच्या लिओनार्दोसंबंधीच्या या सैद्धान्तिक विवेचनावर तज्ञांनी अनेक आक्षेपही घेतले आहेत. तसेच त्यातल्या त्रुटी व उणिवाही दाखवून दिल्या आहेत. मुळात लिओनार्दोने आपल्या अर्भकावस्थेतील जी फँटसी दिली आहे, त्यात मूळ इटालियन संहितेनुसार घारीचा उल्लेख आहे, गिधाडाचा नव्हे. फ्रॉइडने ज्या जर्मन भाषांतराचा आधार घेतला आहे, त्यातल्या चुकीच्या भाषांतरामुळे हा दोष निर्माण झाला आहे.

हा पायाच मुळात अशा प्रकारे डळमळीत असल्याने त्यावर आधारलेली मनोविश्लेषणात्मक अनुमाने फारशी विश्वासार्ह ठरत नाहीत. तसेच लिओनार्दोच्या चरित्रासंबंधी नंतर उजेडात आलेल्या माहितीनुसार लिओनार्दो आपल्या पित्याच्या घरी अगदी अर्भकावस्थेपासूनच वाढला. आल्व्येअरा या त्याच्या सावत्र आईने त्याचे जन्मानंतर लगेचच पालनपोषण केले. तिला स्वतःचे मूलबाळ नव्हते. आता समजा, लिओनार्दोला अर्भकावस्थेत त्याच्या खऱ्या आईने–कॅटेरिनाने मुळात स्तनपान केलेच नसेल व जन्मानंतर लगेचच त्याचे पालनपोषण आल्व्येअराने केले असेल, तर फ्रॉइडचे कॅटेरिनासंबंधी व त्यावर आधारलेले लिओनार्दोच्या मातृरतीसंबंधीचे मानसिक अनुमानही फोलच ठरते.

फ्रॉइडने मोनालिसाच्या गूढ स्मिताविषयी बांधलेली मानसिक अनुमानेही अशीच वादग्रस्त ठरली आहेत. हे गूढ स्मित मोनालिसाबरोबरच लिओनार्दोच्या चित्रांत अवतरले, त्याच्यानंतरच्या चित्रांतही ते दिसते; पण त्याआधी–म्हणजे मोनालिसाच्या निर्मितीपूर्वी ते अस्तित्वात नव्हते, असा फ्रॉइडचा दावा आहे. पण हे गूढ स्मित मोनालिसापूर्वी इ. स. १५०० च्या सुमारास त्याने काढलेल्या सेंट अॅनच्या 'लंडन कार्टून' नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या चित्रातही आढळते. ह्या गूढ स्मिताला जशी पूर्वीच्या कलाविष्कारात, तशीच त्या काळाच्या सामाजिक रीतिरिवाजांत– जीवनशैलीत– फॅशन्समध्ये --एक पूर्वपरंपरा आढळते. मोनालिसाला बैठक देणारी जोकोन्दा– मॉडेल स्त्री– ही ओठाची उजवी कडा मुडपून व डावी कडा किंचित विलग करून मंदस्मित [illegible] आहे. प्रबोधनकाळात स्त्रियांनी अधिक सुंदर दिसण्यासाठी ओठाची उजव्या बाजूची कडा मुडपून व डाव्या बाजूची कडा किंचित विलग करून मंदस्मित करावे, असा सल्ला दिलेला आढळतो (संदर्भ: आग्नोलो फिरेन्झ्युओलाच्या 'Della perfetta bellezza d'nna donna (१५४१) या पुस्तकातील वर्णन). स्त्रियांनी वेळोवेळी ओठाची डाव्या बाजूची कडा किंचित विलग करून, चंचल व गोड विभ्रम करीत मंदस्मित करावे, हे स्मित जणू चोरटे आहे, असे भासावे. पण हे कृत्रिम न वाटता अजाणता सहजपणे केले आहे, असे वाटावे.' तेव्हा मोनालिसाच्या चेहऱ्यावरचे गूढ स्मित हे अशा रीतीने तत्कालीन फॅशन्सच्या कल्पनांना धरूनच आहे. आणि मुख्य म्हणजे मोनालिसाच्या कलाकृतीतील गूढ स्मित व त्यातले मंत्रमुग्ध करणारे सामर्थ्य व गोडवा हा लिओनार्दोच्या कलाविष्कारातील तरल सूक्ष्मतेचा व नाजूक, मोहक चारुतेचा हृद्य प्रत्यय आहे, ही गोष्ट नजरेआड करून चालणार नाही. तेव्हा मोनालिसाच्या स्मिताला तत्कालीन सामाजिक–सांस्कृतिक जीवनाचे संदर्भ जसे आहेत, तसेच फ्रॉइडने सूचित केल्याप्रमाणे लिओनार्दोच्या व्यक्तिगत जीवनाचे,





त्याच्या खोल मानसिक गुंतवणुकीचेही संदर्भ आहेत, असे बहुपेडी आशयाचे विधान जास्त अन्वर्थक ठरावे.

मारी हेर्झफेल्डने म्हटले आहे की, मोनालिसाच्या व्यक्तिचित्रात लिओनार्दोची आत्माभिव्यक्तीही आहे. त्याचे 'स्व'चे (सेल्फ) प्रकटीकरण आहे. त्यामुळे या चित्रात त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे अनेक सुप्तासुप्त गुणधर्म प्रकटले आहेत. तेव्हा मोनालिसाच्या स्मिताचे गूढ हे एका परीने लिओनार्दोच्या स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाचेच गूढ आहे. मोनालिसाच्या चित्रात लिओनार्दोची खोल मानसिक गुंतवणूक झाली होती. वयाच्या साधारण पन्नाशीत (म्हणजे आयुष्याच्या माध्यान्हीला) त्याने हे चित्र रंगवायला घेतले व आयुष्याची जवळजवळ चार वर्षे तो त्याच्यावर काम करीत होता. स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वातल्या अंतर्हित समस्या, अंतर्विरोध व अंतर्विसंगती यांची उत्तरे शोधण्याचा प्रयत्न त्याने या व्यक्तिचित्राच्या निर्मितीमध्ये केला, असे म्हणता येईल.

इ. स. १५०० च्या सुमाराला लिओनार्दोला मध्यमवयीन प्रौढ जीवनाच्या समस्या भेडसावू लागल्या होत्या. त्याच्या प्रकृतिधर्मातले दडपलेले व नाकारलेले घटक, नैसर्गिक गरजा आता उफाळून डोके वर काढू लागल्या होत्या. उदा., कुणावर तरी प्रेम करण्याची व कुणाकडून तरी प्रेम करून घेण्याची मानसिक गरज; मानवी स्नेहभावातल्या ऊबेची अपेक्षा; कामतृप्तीची लैंगिक गरज वगैरे.

मोनालिसाचे चित्र रंगवण्यासाठी जेव्हा तो तिच्या (मॉडेल स्त्रीच्या) सहवासात आला, तेव्हा एका वेगळ्याच अर्थाने उद्दीपित झाला. तिच्या संपर्कात त्याच्या व्यक्तिमत्त्वातले दडपले व नाकारले गेलेले सुप्त घटक उफाळून पृष्ठभागावर येतील, अशा भीतीने त्याला ग्रासले. त्याच्या समस्यांचे अनेकमुखी स्वरूपच त्याला जणू तिच्यात दिसले. तिचे चित्र रंगवून त्याने पर्यायाने ह्या समस्यांचेच चित्रण व निराकरण करण्याचा प्रयत्न केला. त्याने तिला अनेक रूपांत पाहिले. त्याच्या दृष्टीने ती प्रेममय आकर्षणाचे उद्दीपक होते, तसेच भयभीत होऊन नाकारण्याचेही ! त्याचे वात्सल्यभावाने पालनपोषण करणारी ती जशी मातृप्रतिमा होती; तशीच आपली मातृत्वाची गरज पूर्ण झाल्यावर त्याला झिडकारून टाकणारी क्रूर माताही तीच होती. प्रीतीच्या प्रौढ प्रगल्भ रूपाचा व लैंगिक कामतृप्तीचा परिपूर्ण आविष्कार करणारी स्त्री तीच होती; पण त्याच वेळी दूरस्थ व अप्राप्यही होती. ती अशी व्यक्ती होती, की जिच्या सहवासात तो आत्मशांतीची ऊब व सुरक्षिततेची भावना अनुभवू शकत होता आणि त्याच वेळी तिच्या सहवासात आपण आपले आत्मिक स्वातंत्र्य व खासगी एकांतवास गमावून बसू, अशी धास्तीही त्याला वाटत होती. त्याच्यावर प्रेम करण्याच्या व त्यायोगे त्याला मनःशांती देण्याच्या प्रक्रियेमध्ये ती आपल्याला पूर्ण शोषून घेईल व आपल्याला स्वतंत्र अस्तित्व उरणार नाही, अशी दहशत त्याला वाटत होती. एका दुसऱ्या आत्म्याशी खोल जिव्हाळ्याचे निकटतम नाते प्रस्थापित करण्याची आशा मनात अंकुरित करणारी ती स्त्रीप्रतिमा होती; पण त्याच वेळी असे अर्थपूर्ण नाते, खोल जिव्हाळ्याची जवळीक प्रस्थापित करण्यातली स्वतःची अक्षमताही त्याला तिच्या सान्निध्यात जाणवत होती. त्याने जवळिकीचे संबंध प्रस्थापित करण्याचे प्रयत्न करूनही ती दूरस्थ व अप्राप्यच राहील. परकी, गूढ, अजिंक्य, अभेद्य अशीच राहील; अशी त्याची धारणा होती. मोनालिसाने मॉडेल म्हणून त्याच्यात हे जे आत्मसंघर्षाचे अनेकविध सुप्त पैलू जागृत केले होते, ते सारे त्याने या चित्रात एकवटले आहेत. त्यामुळे चित्रातील स्त्रीप्रतिमा जास्त जास्त गूढ होत जाते. स्त्रीमध्ये द्विधाभावप्रवणतेमुळे (ॲम्बीव्हॅलन्स) जे अनेक प्रकारचे सूक्ष्म विरोधाभास निर्माण होत असतात, त्यांचेच दर्शनी रूप रसिकांना या चित्रात दिसते. यूंगच्या परिभाषेतील स्त्रीची 'अनिमा' ही आद्यतन प्रतिमा (आर्किटायपल इमेज) 'मोनालिसा'च्या रूपाने साकार झाली आहे, असेही एक अन्वर्थक मानसशास्त्रीय स्पष्टीकरण या चित्राच्या संदर्भात दिलेले आढळते.

× × ×

'मोनालिसा'चा आदर्श पुढे ठेवून अनेक व्यक्तिचित्रे नंतरच्या काळात रंगवली गेली. त्याच्या हुबेहूब प्रतिकृती, नग्नाकृती व व्यंग्यचित्रेही रंगवली गेली.

प्रबोधनकालीन कलासौंदर्याचे निकष धुडकावून लावण्यासाठी, आधुनिक काळात दादावादी संप्रदायाचा प्रसिद्ध चित्रकार मार्सेल द्यूशां (१८८७–१९६८) याने 'मोनालिसा'ला दाढीमिशा लावून हे चित्र विरूपित केले व 'L. H. O. O. Q.' (१९१९) या नावाने ते प्रदर्शित केले. प्रबोधनकाळापासून कलात्मक सौंदर्याचा

मानदंड मानले गेलेले हे चित्र विद्रूप करण्यामागे मूर्तिभंजनाचीच प्रवृत्ती प्रामुख्याने होती व द्यूशाँ हा महायुद्ध काळातला प्रमुख मूर्तिभंजक होता. 'दादावाद' ही महायुद्धाच्या काळात उदयास आलेली विचारसरणी व त्यातून उद्भवलेला संप्रदाय होता. १९१५ ते १९२२ हा या संप्रदायाच्या उदयास्ताचा कालावधी होय. महायुद्धातील प्रचंड मानवी संहार व उद्ध्वस्त समाज-जीवन यांतून प्रस्थापित विचारसरणी, सामाजिक वर्तनाचे नियम, प्रचलित नीतिसौंदर्यमूल्ये या सर्वांमागील वैय्यर्थ्य व पोकळपणा युद्धग्रस्त तरुण पिढीला जाणवला. पहिल्या महायुद्धाने संवेदनशील मनाला जो जबर धक्का दिला होता, त्यातून उद्भवलेली प्रखर निषेधाची प्रतिक्रिया म्हणजे दादावादी विचारसरणी होय. दादावाद मानवी जीवनाकडे आणि संस्कृतीकडे 'कशातच काही अर्थ नाही, सर्वच निरर्थक आहे' अशा तुच्छतावादी दृष्टिकोणातून पाहतो. दादावाद म्हणजे मानवी जीवनाकडे पाहण्याची जाणूनबुजून धारण केलेली थिल्लर वृत्ती असल्याने दादावादाने कलेकडे, साहित्याकडे थिल्लरपणे पाहिले. ही निरर्थकतेची, असंबद्धतेची व शून्यवादी जाणीव आणि त्यातून समाजमान्य ते ते सारे नाकारणारी नकारात्मक, अराजकतावादी व मूल्य-सौंदर्यादी प्रस्थापित गोष्टींवर [illegible] झाली. त्या मनो-विध्वंसक मनो[illegible] आविष्कार म्हणजे मोनालिसाला दाढीमिशा लावून केलेली प्रस्थापित सौंदर्यमूल्यांची टिंगलटवाळी होय. मोनालिसाच्या ज्या गूढ मंदस्मिताचे अन्वयार्थ लावण्यात कैक कलासमीक्षकांनी आपली बुद्धी व रसिकता पणाला लावली, ते स्मित दाढीमिशांनी पुसून टाकून मार्सेल द्यूशाँने ही सारी समीक्षाच निरर्थक ठरवली व त्यावर आधारलेले कलासौंदर्याचे मानदंड मोडीत काढले.

'मोनालिसा' हा जसा प्रबोधनकालीन संस्कृतीचा उद्गार आहे, तसाच 'L. H. O. O. Q.' हा महायुद्धोत्तर संस्कृतीचा उद्गार आहे. आणि हे दोन टोकाचे आविष्कार आहेत.

प्रबोधनकालीन संस्कृती ही विधायक संस्कृती होती. मानव्याची नवी जाणीव त्या काळात उदित झाली. मानवतावादाचा नवा आविष्कार सर्वच क्षेत्रांत प्रकटला. मानवी कर्तृत्वशक्तीवरचा उदंड विश्वास या काळात जोपासला गेला. सत्य, शीव, सौंदर्य यांची परिपूर्ण अभिव्यक्ती, परिपूर्ण ज्ञान मानवाच्या आवाक्यात आहे अशी श्रद्धा, विश्वास या काळात निर्माण झाला. हा संस्कृतीच्या, समृद्धीचा, भरभराटीचा, वैभवाचा काळ होता. आणि 'मोनालिसा' ही या वैभवकाळाची निर्मिती होती. याउलट, 'L. H. O. O. Q.' हा महायुद्धोत्तर भग्न, विध्वंसक, अराजकतावादी संस्कृतीचा आविष्कार होता. यावरून [illegible]कृतीच्या जडणघडणीत [illegible] परिसर हा किती निर्णायक [illegible] ठरू शकतो, हे दिसून येते. एखादी कलाकृती ही ज्या युगात निर्माण होते, त्या युगाचे युगधर्म तिच्यात अपरिहार्यपणे प्रकटत असतात. त्या त्या युगाच्या प्रेरणा व प्रवृत्ती त्या युगात निर्माण होणाऱ्या कलेचे, कलाकृतीचे भवितव्य घडवत असतात. कलाकृतीच्या निर्मितिप्रक्रियेत निर्णायक घटक म्हणून ते सुप्त व अध्याहृत रीत्या कार्यरत असतात, हेच यावरून दिसून येते.

संदर्भ :

1. Clark, Kenneth; *Leonardo da Vinci*; Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex; 1961.

2. Freud, sigmund; *Leonardo*; Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex; 1963.

3. Pater, Walter; *The Renaissance*; The Fontana Library, Lodon; 1961.

4. Wallace, Robert; *The World of Leonardo*; Time–Life Books, New York; 1966.

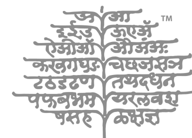
५. जोशी, तर्कतीर्थ श्री. लक्ष्मणशास्त्री; संपा. **मराठी विश्वकोश, खंड २** ('इटलीतील कला'); **खंड ७** ('दादावाद'); **खंड १०** ('प्रबोधनकाल' व 'प्रबोधनकालीन कला') व **खंड ३** ('मोनालिसा'); मुंबई; १९७६, १९७७, १९८२ व १९८७.

* *

लेखक-परिचय

■ **गो. म. कुलकर्णी** – मराठीतील साक्षेपी समीक्षक, पीएच्. डी.चे मार्गदर्शक; विजापूर, कराड, वाई येथील महाविद्यालयांतील भूतपूर्व प्राध्यापक; २ कलानगर, धनकवडी, पुणे–४११०४३. ■ **रमेश वा. धोंगडे** – प्रपाठक; सिमँटिक्स अ‍ॅण्ड लेक्सिकोग्राफी, भाषाशास्त्र विभाग, डेक्कन कॉलेज, पुणे; झाला फ्लॅट्स, इमारत– १, कर्वे रस्ता, कोथरूड, पुणे–४११०२९. ■ **भाऊ धर्माधिकारी** – स्वातंत्र्याच्या आंदोलनातील एक ज्येष्ठ विधायक कार्यकर्ते व विचारवंत; 'निवारा', ६०/१३, भारती निवास सह. सोसायटी, एरंडवणे, पुणे– ४११००४. ■ **अरुणा ढेरे** – कवयित्री व प्राध्यापिका; १०, 'अभिराम' तुळशीबागवाले कॉलनी, पुणे– ४११००९. ■ **गौरी लाड** – डेक्कन कॉलेज, पुणे येथील पुरातत्त्व विभागात प्राचीन भारतीय समाज व धर्म ह्या विषयांचे अध्यापन; पुरातत्त्व विभाग, डेक्कन कॉलेज, पुणे – ४११००६. ■ **व. त्रिं. चिपळोणकर** – निवृत्त प्राध्यापक; भौतिकी विभाग, 'इन्स्टिटयूट ऑफ सायन्स' मुंबई; फ्लॅट नं. १०६, अभिनव अपार्टमेंट्स, ९९६, नवी पेठ, पुणे– ४११०३०. ■ **अ. ना. ठाकूर** – मराठी विश्वकोशात भूविज्ञान, धातुविज्ञान, वातावरणविज्ञान इत्यादी विषयांचे संपादक, वाई – ४१२८०३. ■ **रा. ग. जाधव** – मराठी समीक्षक व विश्वकोशाच्या मानव्यविद्या कक्षेचे भूतपूर्व प्रभारी विभाग संपादक; C/o सौ. शशिकला जाधव, १६२ राज[illegible] सोसायटी, कात्रज–पुणे– ४११०४६. ■ **संभाजी कदम** – ख्यातनाम चित्रकार आणि कलासमीक्षक; भूतपूर्व अधिष्ठाता [illegible] आर्ट, मुंबई; १२/७ श्रीरंग सहनिवास, आग्रा मार्ग, ठाणे–४००६०१. ■ **चंद्रकांत बांदिवडेकर** – हिंदी भाषा-सा[illegible] अभ्यासक; तसेच हिंदी–मराठी साहित्याचे चिकित्सक आणि रसिक समीक्षक; मुंबई विद्यापीठात तौलनिक साहि[illegible] प्राध्यापक; रानडे भवन, विद्यानगरी, मुंबई – ४०००९८, निवास– शाकुंतल, साहित्यसहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई– ४०००५१. ■ **वसंत केशव पाटील** – प्राध्यापक, स. गा. म. महाविद्यालय, कराड; ४/९ भूपेश अपार्टमेंट्स, विद्यानगर, कराड– ४१५११०. ■ **मे. पुं. रेगे** – संपादक 'नवभारत' आणि 'न्यू क्वेस्ट'; 'रागिणी', साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई–४०००५१. ■ **अशोक दा. रानडे** – संगीताचार्य, साहाय्यक संचालक, नॅशनल सेंटर फॉर द परफॉमिंग आर्ट्स, मुंबई; ७ ज्ञानदेवी, साहित्य सहवास, वांद्रे [illegible] मुंबई–४०००५१. ■ **प. म. आलेगावकर** – क्रीडातज्ञ, उपप्राचार्य व प्रमुख, पद[illegible] आगाशे शारीरिक शिक्षण महाविद्यालय, पुणे; 'स्वरमाला', ७०–९ ब, कर्वे [illegible] एरंडवणे [illegible]–४११००४. [illegible] चित्रकार; 'कलाश्री', [illegible] ■ **विजय दीक्षित** – व्यावसायिक वास्तुविशारद, लेखक [illegible] सावरकरनगर, गंगापूर रोड, नासिक–४२२[illegible] [illegible]पांडे – मराठी विश्वकोशात इतिहास, [illegible], वाई–४१२८०३. ■ **एस. डी. इनामदार** – मराठी राज्यशास्त्र, पुरातत्त्वविद्या इत्यादी विषयांचे संपादक, वाई–४१२८०३.

कथाकार व विश्वकोशा[illegible]





आपल्या ग्रंथालयात अवश्य हवीत अशी

प्राज्ञपाठशाळामंडळ ग्रंथमालेची

संग्राह्य वैचारिक मराठी प्रकाशने

* वैदिक संस्कृतीचा विकास । तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी — ६० रु.
* हिंदुधर्माची समीक्षा (तृतीयावृत्ती) व सर्वधर्मसमीक्षा (प्रथमावृत्ती) – तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी — ५० रु.
* अद्वैतसिद्धीचे मराठी भाषांतर (पूर्वार्ध) । ब्र० स्वामी केवलानंद सरस्वती — २०० रु.
* क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र : एक भाष्य । डॉ० रा० भा० पाटणकर — २० रु.
* पुरोहितवर्गवर्चस्व व भारताचा सामाजिक इतिहास । डॉ० सुमंत मुरंजन — ५० रु.
* लोकशाहीचे धोके । पन्नालाल सुराणा — ८ रु.
* भारतीय स्त्रीधर्माचा आदर्श । सौ० कमल पाध्ये — ८ रु.
* हिंदी साहित्यविचार । प्रा० प्यारेलाल गोहेल — ५ रु.
* महाराष्ट्रातील दुष्काळ व त्यावरील उपाययोजना । चा० अ० दाभोलकर — ५ रु.
* श्री० यशवंतराव चव्हाण अभिनंदनग्रंथ — ४० रु.
* संशोधन साधना । डॉ० वसंत स० जोशी — ३० रु.
* ज्ञानदेव चिंतन (संपादित) । डॉ० वसंत स० जोशी — १६ रु.
* आनंदाचा डोह । प्रा० रा० ग० [illegible]) बालकांड — १५ रु.
* भावार्थ [illegible]ात्मक । मा० ग० टोळे — १० रु.
* [illegible]च्या सणांचा प्राचीन व अर्वाचीन इतिहास । ऋग्वेदी — ४० रु.
* वागीश्वरी । डॉ० गो० के० भट — २० रु.
* नवमानवतावाद व मानवाचा आदर्श — २५ रु.
* प्रस्थानभेद (प्राचीन १४ विद्यांची माहिती) पुनर्मुद्रण । गं० वा० लेले — १५ रु.
* बौद्धधर्माचा अभ्युदय आणि प्रसार (पुनर्मुद्रण) । प० ल० वैद्य — १० रु.
* गिर्यारोहण इतिहास आणि तत्त्वज्ञान (आवृत्ती दुसरी) । सदाशिव आठवले — २५ रु.
* इति[illegible] तत्त्वज्ञान (दु[illegible]त्ती) । सदाशिव आठवले; [illegible] । अच्युत खोडवे — १० रु.
* दासशूद्रांची गुल[illegible] (भाग-२) । श[illegible] पाटील — ६० रु.

— ७० रु.

संपर्क : चिटणीस, प्रा[illegible]मंडळ,

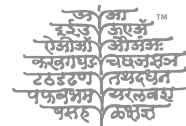
वाई (जि. सातारा)

हे मासिक श्री. ग. दीक्षित यांनी [illegible]
मे. पुं. रेगे यांनी प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांच्या[illegible] वाई येथे छापून





अनुक्रमणिका





Registered No. SAT–3/90

हे मासिक श्री. ग. दीक्षित यांनी दी प्राज्ञ प्रेस, ३१५ गंगापुरी, वाई येथे छापून
मे. पुं. रेगे यांनी प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांच्याकरिता तेथेच प्रसिद्ध केले.





अनुक्रमणिका